

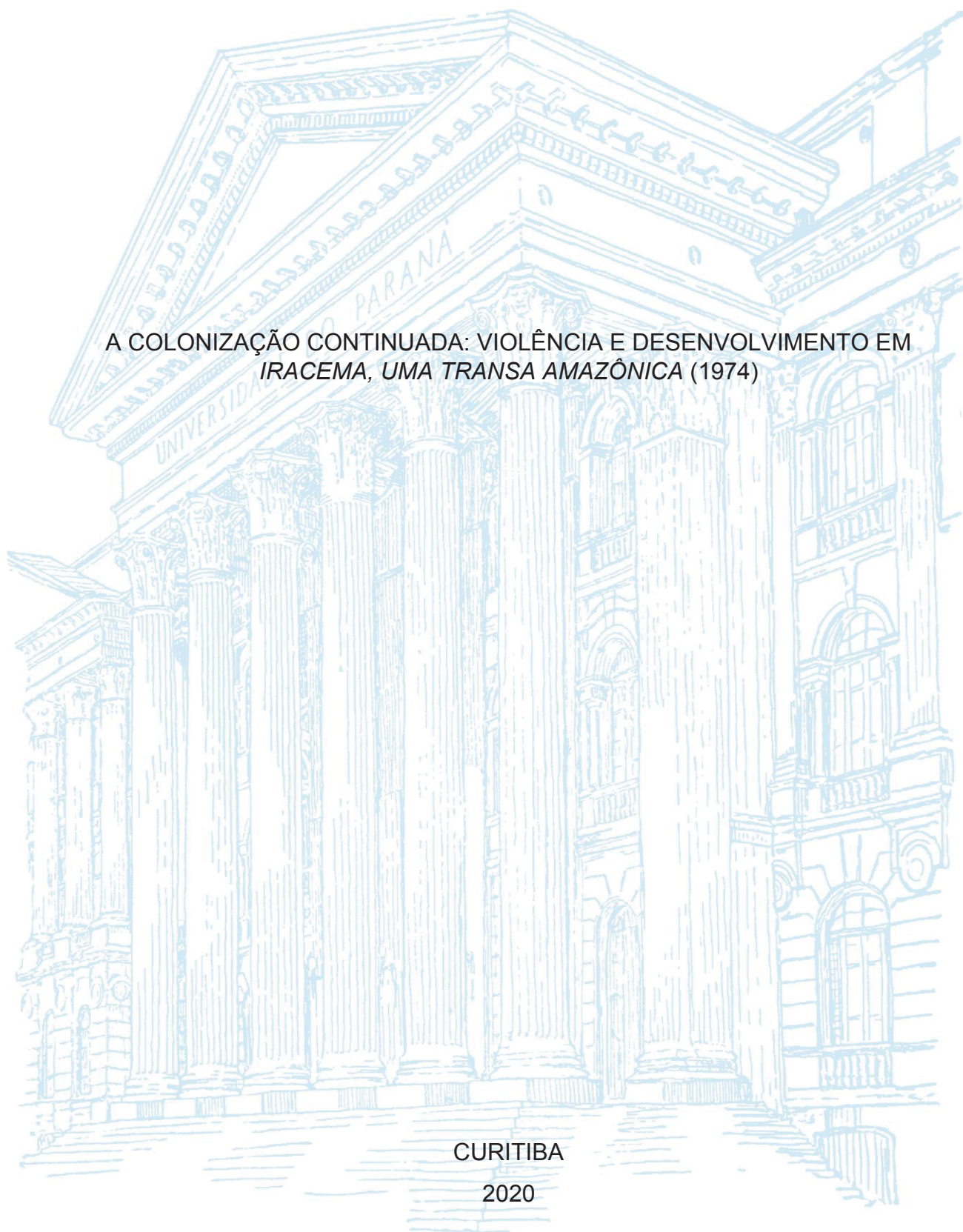
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARIA ELISA DE CARVALHO SONDA

A COLONIZAÇÃO CONTINUADA: VIOLÊNCIA E DESENVOLVIMENTO EM
IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA (1974)

CURITIBA

2020



MARIA ELISA DE CARVALHO SONDA

A COLONIZAÇÃO CONTINUADA: VIOLÊNCIA E DESENVOLVIMENTO EM
IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA (1974)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em História.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosane Kaminski.

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Sonda, Maria Elisa de Carvalho

A colonização continuada : violência e desenvolvimento em *Iracema, uma transa amazônica* (1974). / Maria Elisa de Carvalho Sonda. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Profª. Drª. Rosane Kaminski

1. Iracema, uma transa amazônica (Filme). 2. Cinema brasileiro. 3. Ditadura no cinema. 4. Cinema e História. I. Kaminski, Rosane, 1967-. II. Título.

CDD – 791.430981



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -
40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **MARIA ELISA DE CARVALHO SONDA** intitulada: **A colonização continuada: violência e desenvolvimento em Iracema, uma transa amazônica (1974)**., sob orientação da Profa. Dra. ROSANE KAMINSKI, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 30 de Outubro de 2020.

Assinatura Eletrônica

30/10/2020 17:44:55.0

ROSANE KAMINSKI

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

30/10/2020 17:28:36.0

FERNANDO SELIPRANDY FERNANDES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

30/10/2020 17:25:44.0

SISSI VALENTE PEREIRA

Avaliador Externo (DEUTSCHE SCHULE CURITIBA)

Rua General Carneiro, 460, Ed.D.Pedro I, 7º andar, sala 716 - Campus Reitoria - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5086 - E-mail: cpghis@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 59264

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 59264

Dedico essas páginas à minha mãe, Maria Luisa de Carvalho, que lutou pelo oxigênio com a força de toda a Amazônia e venceu a covid-19.

AGRADECIMENTOS

Eu não saberia dizer quantas vezes eu me emocionei imaginando o que eu iria escrever nesse espaço tão carinhoso, que mostra o que há de mais humano em nós. Esse processo de três anos, vividos com plena intensidade, foram absolutamente incríveis. O “encontro comigo mesma” que o mestrado gerou, completou meu peito de uma gratidão que eu ainda não tinha conhecido e que eu vou tentar resumir em poucas palavras, prometo.

Eu sou inteiramente grata por ter dividido esse caminhar com uma orientadora tão admirável. Rosane, tua luz me trouxe sentimentos de todas as ordens. Senti amor pelo teu cuidado, senti felicidade com a tua companhia. Te agradeço imensamente por todo o conhecimento compartilhado, por todos os horizontes que você me abriu, por todas as conversas transformadoras e por ter me orientado nessa trajetória acadêmica que transbordou vida, em grande parte, graças a você.

Eu agradeço a todas e todos os meus colegas da AMENA que fizeram do meu 2018 um ano incrível, seja nas discussões durante as aulas de Seminário ou nas conversas no bar, e despertaram em mim um sentimento que eu nem sabia que eu tanto buscava: o conforto da identificação. Como é lindo estar entre historiadores! Obrigada, especialmente, Deise, Herico, Guilherme, Alexandre, Alice, Eduardo, Marcus e Anne. Parte desses escritos têm a energia boa de vocês. Agradeço imensamente João Pedro, colega da AMENA, que compartilhou comigo diversas fontes e referências bibliográficas e que, em uma conversa rápida em um dos corredores da Reitoria, me deu a ideia que guiou a reescrita desta dissertação, após a qualificação.

Dos encontros do mestrado, aconteceu um ainda mais especial e transformador e que merece um agradecimento à parte. Amanda, meus olhos ficam “rasos d’água” quando penso em você. Sou toda gratidão. Obrigada por todas as “viagens” teóricas, pela poesia, pela música, pelo vinho, pelas risadas ou lágrimas. Obrigada por ter dedicado teu olhar a esses escritos. São poucos os amigos atentos e entregues como você, Amandinha. Que sorte a minha!

Parte da minha paixão pela história do Brasil vem da minha criação. Agradeço ao meu pai, Luiz Carlos, pelo amor à música, pela arte sempre presente, pela busca

infinita pelo mar, por despertar em mim a paixão pelo o que é do nosso povo, por me levar a museus desde pequena e me acompanhar em todas as viagens por esse país tão sofrido e tão bonito. Obrigada por me educar para ter um olhar para as belezas do que é tropical, do que é alegre, do que é poesia e carnaval. Agradeço, também, à minha mãe Maria Luisa, que forte como a própria Floresta Amazônica, resiste contra as violências dessa sociedade oligárquica e patriarcal todos os dias. Você me ensinou a ser forte, a ser viva. Meu peito explode em gratidão quando penso que sou sua filha. Obrigada, mãe.

Se fecho os olhos, consigo me transportar pra cozinha da fazenda, lá em Martinópolis, onde eu cresci ouvindo as conversas do vô César e da tia Soninha. Me vejo passando um calor danado, sentada ao lado do fogão à lenha, ouvindo os dois contarem causos e mais causos sobre a sociedade presidente prudentina, enquanto o cheiro do café e a fumaça dos cigarros invadem ambiente inteiro. Meu interesse pela formação social do Brasil começou ali, com todas as fofocas e risadas. Que privilégio o meu por ter crescido nesse lugar. Sou totalmente grata. Agradeço, também, à minha avó Adiles, que representa um outro Brasil, o Brasil de imigrantes, com raízes confusas, mas belíssimas. A leveza e a força da minha vó fizeram eu acreditar que tudo é possível de ser vivido com gargalhadas, até mesmo escrever uma dissertação sobre o colapso do capital em meio a ele.

Também gostaria de agradecer o carinho especial de alguns amigos que estiveram ao meu lado nesse último ano, principalmente nessa reta final em que enfrentei a doença da minha mãe enquanto escrevia as últimas páginas deste trabalho. Agradeço Gustavo, Raphael, Tatiana, Bruna, Yasmin, Érica, Vanessa, Gabriela, Arthur e Jefferson. Gostaria de registrar aqui um agradecimento especial: ao Marcelo, amigo querido que me ajudou na revisão final destes escritos. Como diria Alice Ruiz: neve ou não neve, onde há amigos a vida é leve. De tudo a vocês serei atenta. Obrigada por existirem e pelo apoio imensurável.

Muito obrigada prof.^a Sissi Valente por aceitar fazer parte da banca avaliadora desta dissertação. Espero que a leitura seja prazerosa. Parte desses escritos foram construídos com a sua contribuição. Sou grata, também, ao prof. Eduardo Baggio que, na banca de qualificação, trouxe apontamentos essenciais para uma melhor compreensão do meu objeto enquanto um produto cinematográfico. Também sou totalmente grata ao prof. Fernando Seliprandy que, na qualificação, fez apontamentos

e sugestões de grande importância para um melhor desenvolvimento deste trabalho. Obrigada por aceitar a participação na banca final, também. Sou uma grande admiradora do seu trabalho.

Por fim, agradeço à CAPES pela bolsa. Sem o investimento do Estado, a pesquisa científica é completamente inviável. Resistiremos ao desmonte e seguiremos ainda mais fortes na produção de conhecimento.

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de análise o filme *Iracema, uma transa amazônica*, dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna em 1974. O longa-metragem retrata a trajetória de Iracema, uma jovem ribeirinha, que deixa as margens dos rios da Floresta Amazônica para viver em contato com a modernização. Por meio do caminhar de Iracema e do seu encontro com Tião Brasil Grande, um caminhoneiro gaúcho que transporta madeira de Belém à São Paulo, o discurso fílmico problematiza as violências do projeto de desenvolvimento do território amazônico, idealizado pelo regime militar, que teve como um dos símbolos a construção da rodovia Transamazônica. De acordo com o nosso olhar sobre a obra de Bodanzky e Senna, *Iracema, uma transa amazônica* vai além do desastre provocado pelos militares e expõe, nas fronteiras de sua narrativa, heranças do processo colonizador brasileiro que também se mostram gritantes no contexto do início do século XXI. Através do cruzamento do nosso objeto com fontes variadas e diversas referências bibliográficas sobre a formação social brasileira e sobre a linguagem fílmica, entre outras questões que surgiram ao longo desta pesquisa, buscamos comprovar que vivemos uma colonização continuada, marcada pela violência estrutural e pela promessa ilusória do desenvolvimento.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; colonização; ditadura militar; desenvolvimento.

ABSTRACT

This dissertation has as object of analysis the film *Iracema, uma transa amazônica*, directed by Jorge Bodanzky and Orlando Senna in 1974. The feature film portrays the path of Iracema, a young riverside woman, who leaves the banks of the Amazon Forest rivers to live in contact with modernization. Through Iracema's journey and her encounter with Tião Brasil Grande, a gaúcho trucker who transports wood from Belém to São Paulo, the filmic discourse raises questions about the violence of the development project for the Amazon territory, idealized by the military regime, which had as a symbol the construction of the Transamazônica highway. According to our view of Bodanzky and Senna's work, *Iracema, uma transa amazônica* goes beyond the disaster caused by the military and exposes, within the borders of their narrative, legacies of the Brazilian colonizing process, that are still very present at the beginning of the 21st century. Having varied sources supporting our object, and several bibliographic references on the Brazilian social formation, and the filmic language, amongst other questions that arose during this research, we seek to prove that we live continuous colonization, marked by structural violence and by the illusory promise of development.

Keywords: Brazilian cinema; Colonization; Dictatorship; Development.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. <i>IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA: SOBRE A GÊNESE, O CONTEXTO E A PRODUÇÃO DO FILME</i>	22
1.1 Intelectuais engajados e o Brasil da repressão.....	29
1.2 A viagem pela Belém-Brasília.....	34
1.3 A estrutura da decadência: do rio a Belém, a prostituição, a estrada, o abandono e a ruína	40
2. OS SIGNOS DA COLONIZAÇÃO: DA MATA PARA A CIDADE.....	48
2.1 Comunidade nacional e civilização: anulação das subjetividades indígenas.....	56
2.2 Belém: o contato com a modernização do “povo da mercadoria”	63
2.3 O colonizador e o destino da nação.....	70
2.4 “Esse Brasil, agora, só vai daqui pra frente!”	78
2.5 Para além das imagens: a apropriação da dor e a câmera como dispositivo violento da modernidade.....	82
2.6 A cidade e a exploração sexual	95
3. A VIOLÊNCIA DA TRANSAMAZÔNICA: A ESTRADA QUE CONDUZIA À CIVILIZAÇÃO	99
3.1 O Brasil da década de 1970 tinha pressa: crescimento econômico em ritmo de Brasil Grande	114
3.2 O contexto do milagre econômico: “a arrancada do desenvolvimento”	120
3.3 As contradições do “milagre econômico”	125
3.4 Tião Brasil Grande: a metáfora irônica do mito “Brasil Grande”	132
3.4.1 A construção do mito do “Brasil Grande”: censura, propaganda e crescimento acelerado.....	135
3.5 O Brasil Grande e o vazio amazônico: o anúncio da Transamazônica	138
4. A PROMESSA DO DESENVOLVIMENTO E O DESTINO DE IRACEMA: DO ABANDONO À RUÍNA.....	152
4.1 O destino de Iracema	158
4.2 Escravos do desenvolvimento e a colonização continuada	163
4.3 Ninguentude	180
5. EPÍLOGO: A RUÍNA	184
6. REFERÊNCIAS	195
7. FONTES	201
8. LISTA DE FILMES	204

INTRODUÇÃO

Nosso presente está repleto de passado.¹

A experiência imediata que *Iracema, uma transa amazônica*², longa metragem produzido em 1974 por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, traz ao espectador é o sentimento de tristeza perante a denúncia do desastre ambiental e social decorrente do projeto de modernização da região amazônica, através da construção da Transamazônica. O hibridismo entre a ficção e o documentário, que mostra a história da menina Iracema, uma ribeirinha de 15 anos, e o seu encontro com Tião Brasil Grande, caminhoneiro gaúcho, gera um “efeito do real” que comove quem assiste ao filme, entendendo-o como um retrato das violências presente no dia a dia da Amazônia durante o início da década de 1970 no Brasil, em um contexto de fechamento do regime militar e crescimento econômico acelerado. As próximas páginas têm como principal objeto de análise essa obra prima do cinema brasileiro. Porém, a nossa intenção aqui é ir além do que foi idealizado por Bodanzky e Senna, porque acreditamos que *Iracema* é um produto artístico que lança luz sobre um período mais amplo da história do Brasil e que não diz respeito apenas ao recorte da década de 1970, quando ele foi realizado.

Por meio da trajetória de Iracema, construída com uma narrativa teleológica, somos apresentados ao rio e à mata, à cidade, à estrada e, por fim, à ruína de sua existência. O filme é marcado pelo signo da Modernidade³, da busca pelo progresso,

¹ Frase de Lília Moritz Schwarcz, proferida durante uma entrevista no programa *Roda-viva*, da TV Cultura, em 7 de setembro de 2020.

² *IRACEMA, uma transa amazônica*. Produção de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. São Paulo, Stopfilm Ltda, Jorge Bodanzky e ZDF, 1974. Em todos os momentos que nos referirmos à essa produção fílmica será desta maneira.

³ Para o antropólogo francês Bruno Latour, uma leitura que tivemos contato recentemente e que muito dialoga com o que *Iracema* expõe, o pensamento moderno, que compõe o que a metafísica ocidental entende como Modernidade, se ancora em duas assimetrias: trata-se de uma ruptura no tempo histórico e demarca um período de combate entre “vencedores e vencidos”. Para o antropólogo, essas questões estão em combate por intelectuais contemporâneos, já que as relações tormentosas estabelecidas entre o homem branco europeu e as outras naturezas-culturas são fruto dessa concepção de Modernidade e dos “sujeitos modernos”, o que resultou nas diversas crises do contexto de 2020, de proporções sociais e ambientais talvez irreparáveis. Latour afirma que o “relativismo, a dominação, o imperialismo, a consciência pesada, o sincretismo” (p. 21) são consequências das ações provocadas pelo discurso moderno e que, no contexto atual – no qual precisamos aprender a viver nas ruínas do capitalismo, enfrentando a devastação decorrente do projeto exploratório da natureza e dos próprios seres humanos –, é preciso “desacelerar, desviar e regular a proliferação dos monstros através da representação oficial de sua existência” (p. 22). Ou seja, segundo Latour, para que aconteça uma

da promessa do desenvolvimento, da anulação da existência de diferentes corpos em nome da civilização. Ao retratar uma relação tão comum do cotidiano da região de Belém, protagonizada pelos atores Edna de Cássia, belenense de 15 anos, e Paulo César Pereio, famoso ator da cena marginal do período, que tem a prostituição como elemento principal, compreendemos que a carona de Tião à Iracema carrega alegorias de uma colonização continuada, de um processo que teve início há mais de quinhentos anos e que pulsa na seiva das árvores da Amazônia até os dias atuais.

Veremos, então, que a Iracema de Bodanzky e Senna representa a floresta já em contato com a modernização, iniciando sua trajetória vindo da selva, do rio – símbolos do período pré-colonial brasileiro –, mas sendo conduzida por um barco motorizado, sinal de que a civilização chegou naquele território. O caminhar de Iracema no filme é o avesso do progresso burguês. Ela anda sem rumo e, sem perceber, se aproxima cada vez mais da própria ruína. Já Tião Brasil Grande será aqui interpretado como a representação do discurso de integração nacional, que prometia desenvolvimento econômico a todos da região, e que simboliza, de fato, a exploração ambiental e social, como um colonizador. A partir dessa questão, esta pesquisa busca encontrar os signos presentes no filme *Iracema, uma transa amazônica*, que compõe representações acerca de seu contexto de produção, da história da colonização brasileira e dos elementos enraizados na formação social do país, que repercutem com intensidade em 2020. Partindo da análise fílmica, mas ampliando a discussão para além dela, o objetivo é construir uma linha argumentativa que visa afirmar que a ditadura militar, que comandou o país por vinte e um anos, de 1964 a 1985, colocou em prática diversas ferramentas características do período colonial, como o discurso de levar o progresso e a civilização a territórios habitados por indígenas, sem preocupação e respeito com a alteridade desse povo e impondo culturas, modos de trabalho e elementos da modernização europeia e americana branca, através da concretização do capitalismo em uma região que, historicamente, resiste à industrialização em nome do meio ambiente. Ainda, relacionaremos os argumentos vinculados a esse debate com as políticas adotadas pelo governo do

harmonização nas relações humano-natureza, algo essencial para a continuação na espécie *homo sapiens* no planeta Terra, a lógica da modernidade de “vencedores e vencidos”, de aniquilação de subjetividades e de soberania humana ante à natureza, o que vimos de diversas formas ao longo de *Iracema, uma transa amazônica*, deve ser superada, ou não haverá local para nós, enquanto espécie, aterrarmos. LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34, 2019.

Presidente Jair Messias Bolsonaro e, também, sobre alguns aspectos da estrutura social do Brasil.

Em 2020, ano em que essas páginas foram escritas, vivemos em meio a um período de revisionismos, marcado pela recusa de evidências históricas e de negação da memória das vítimas. Retomar, portanto, os estudos sobre a ditadura militar e as violências consequentes do processo de modernização conservadora e, ainda, sobre os desastres sociais que resultaram deste contexto, é uma forma de trazer luz e força para os debates atuais. Além disso, a violência contra os povos originários, as evidências de um racismo estrutural e os desastres ambientais que estampam as páginas de *sítes* de notícias e de redes sociais no momento presente, e que também foram abordados em *Iracema*, trazem à tona elementos herdados do processo de colonização do território brasileiro. Desse modo, é através da afirmação do método de fazer história – com a investigação de fontes pesquisadas de diferentes formas e que se relacionam com o objeto histórico aqui trabalhado – e da associação entre as fontes e inúmeras referências bibliográficas, que podemos reafirmar a importância social do ofício do historiador e contribuir com a história do período analisado, com o nosso passado colonial e, também, com o presente vivido. Para tanto, além do filme analisado, diversas foram as fontes que enriqueceram este trabalho: bibliográficas, matérias de jornais, peças publicitárias, discursos oficiais de membros do governo militar, filmetes feitos pela Agência Nacional no período estudado, entre outras produções visuais.

O primeiro contato com a fonte principal desta dissertação, ou seja, o filme *Iracema, uma transa amazônica*, foi feito através do site *Youtube*, em baixa qualidade, mas que já conquistou totalmente a nossa atenção por conta dos diálogos, dos sons diegéticos e das inúmeras problematizações que o discurso fílmico levanta. Já durante o primeiro ano de realização do mestrado, tivemos a oportunidade de assistir ao filme numa exibição em película, na Cinemateca de Curitiba, por ocasião do 3º Ciclo de Cinema e Direitos Humanos promovido pela Escola de Educação em Direitos Humanos (ESEDH) do Paraná⁴.

⁴ Programação disponível em: <http://www.unespar.edu.br/noticias/3o-ciclo-de-cinema-e-direitos-humanos-os-impasses-da-democracia-no-brasil>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

Nesses contatos, as imagens da câmera de Bodanzky nos encantaram pela beleza e pelo “realismo” no qual registra os caminhos da menina Iracema. A atuação de Edna de Cássia, sobretudo, também foi um dos pontos que inspiraram este estudo. Após conhecer a obra, o desejo de um maior aprofundamento no tema da ditadura militar, assunto da nossa história quase recente e que tanto ecoa nos dias atuais, bem como o apreço pelo cinema brasileiro, deram origem à esta pesquisa. Relacionar uma obra prima do nosso cinema com o seu período de produção, construindo assim novas possibilidades de estudo, não somente sobre a ditadura militar, ou sobre o cinema brasileiro, mas também sobre a história do país, foi o combustível que fez com que essas páginas surgissem.

Dessa forma, durante o transcorrer do método de pesquisa, ao esmiuçar os blocos narrativos do longa, nos deparamos com questões signícas presentes no discurso fílmico que vão além da intenção dos próprios realizadores. O objetivo principal de denúncia das violências da modernização, que são como alegorias criadas conscientemente pelos diretores, como o próprio Tião Brasil Grande, na visão desta dissertação, cumpriu o papel de trazer um contraponto ao mito Brasil Grande, que conheceremos nas próximas páginas. Tanto isso é verdade, que o filme foi interditado pela censura e a sua divulgação e circulação oficial ficaram proibidas durante seis anos, sendo liberado apenas em 1980. Reconhecemos a questão da denúncia como um mérito do filme e, nos cinco capítulos que compõe este trabalho, faremos outras análises para além das alegorias conscientes.

Essa necessidade se deu em decorrência da compreensão de que os aspectos referentes à violência da modernização conservadora da região, promovida pela ditadura militar, exposto em *Iracema, uma transa amazônica*, é um tema já muito debatido na academia. Nossas pesquisas nos trouxeram como resultado alguns trabalhos acadêmicos, como artigos, monografias e dissertações, que estudaram as consequências das políticas de integração nacional e desenvolvimento da região Amazônica a partir do filme de Bodanzky e Senna. Dois exemplos desses trabalhos são a dissertação *A desconstrução do mito da Transamazônica a partir da ótica cinematográfica: tradições intelectuais e representações de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, no filme Iracema: uma transa amazônica*, de Luis Alberto Gottwald

Junior⁵, apresentada ao Departamento de História da Universidade Estadual de Ponta Grossa, e o trabalho monográfico intitulado *A desconstrução do “Brasil Grande” em Iracema, uma transa amazônica*, de Gabriel Corrêa de Menezes⁶, do curso de História, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Além dos debates em torno da ditadura militar, *Iracema* também foi estudado com outras intenções de problematização. No Instituto de Artes da Universidade de Campinas, por exemplo, a pesquisadora Livia Peres de Paula, produziu a dissertação *A representação da mulher em “Iracema – uma transa amazônica”*⁷, para a obtenção do título de mestra em Multimeios. Essa dissertação, inclusive, foi uma das principais referências bibliográficas para o nosso trabalho nos primeiros momentos da pesquisa e diversas das fontes que trouxeram reflexões sobre a própria produção do longa, vieram das páginas escritas por Livia Peres de Paula. Outra possibilidade de olhar para o longa de Bodanzky e Senna, se dá através da análise das diferentes linguagens cinematográficas com as quais o filme dialoga, já que o método de entrevista é deslocado e inserido em um contexto ficcional, o que, para Ismail Xavier⁸, atribui ao longa um caráter de “cinema verdade” com dramaticidade de encenação, produzindo uma obra de estratégia exemplar que marcou a produção de cinema no Brasil. Exemplos de produções que fizeram esse tipo de análise são os artigos *Modulações entre documentário e a Ficção no Filme Iracema, uma transa amazônica*, de Gustavo Soranz Gonçalves⁹, e o impecável artigo *Iracema: o cinema verdade vai ao teatro*, de Ismail Xavier¹⁰, uma das mais importantes referências ao longo de toda a produção desta dissertação.

As relações entre a Iracema criada por Jorge Bodanzky e Orlando Senna com a Iracema de José de Alencar, tida como um mito fundador do “povo brasileiro” pelo

⁵GOTTWALD JÚNIOR, Luis Alberto. *A desconstrução do mito da Transamazônica: tradições intelectuais e representações de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, no filme Iracema: uma transa amazônica*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Ponta Grossa, Mestrado em História, cultura e identidades, Ponta Grossa, 2016.

⁶ MENEZES, Fernando Dominience. *Enunciados sobre o futuro: ditadura militar, Transamazônica e a construção do “Brasil Grande”*. Dissertação (Mestrado), Brasília: PPGHIS-UnB, 2007.

⁷ PAULA, Livia Perez. *A representação da mulher em “Iracema - uma Transa Amazônica” = The representation of woman in “Iracema”*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2016.

⁸ XAVIER, Ismail. Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro. In: *Revista Devires*, Belo Horizonte, V.2, N.1, p.70-85, jan.-dez. 2004

⁹ GONÇALVES, Gustavo Soranz. *Modulações entre documentário e a Ficção no Filme Iracema, uma transa amazônica*. In: *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte*. Manaus, 2013.

¹⁰ XAVIER, Op. Cit.

romance indianista do século XIX, também foram devidamente debatidas na academia. Existem trabalhos que entendem, inclusive, a *Iracema* da ditadura militar como uma adaptação moderna da obra de Alencar, como o artigo *Do livro ao filme: uma trajetória de Iracema*, escrito por Marcos da Silva Coimbra e Eduardo de Faria Coutinho, publicado na revista *Ipotesi*¹¹.

Esses, como dito, foram alguns dos trabalhos encontrados que se dedicaram à obra de Bodanzky e Senna em suas pesquisas. A nossa intenção, então, é somar a esses estudos novas possibilidades de interpretação e problematização de *Iracema, uma transa amazônica* e, em decorrência disto, a investigação de possíveis alegorias, para além das já conhecidas, não foi nossa única preocupação. Buscamos, também, dialogar com outras referências bibliográficas, mais recentes e que se sobressaem em um novo momento de produção epistemológica, como é o caso de dois livros em especial: *Ideias para adiar o fim do mundo*, do intelectual indígena Ailton Krenak¹², e *A queda do céu*, obra escrita pelo antropólogo francês Bruce Albert em parceria com o xamã Yanomami Davi Kopenawa¹³ – que faz um relato de sua trajetória e expõe a sua cosmovisão –, bem como outras produções que serão citadas mais adiante.

Para organizar a apresentação das ideias, a presente dissertação foi dividida em cinco capítulos. O primeiro, que tem como título *Iracema, uma transa amazônica: sobre a gênese, o contexto e a produção do filme*, compõe uma análise da trajetória dos diretores, da concepção da produção e de alguns aspectos relacionados a ela. Além disso, neste capítulo, debateremos o contexto político do Brasil no momento em que a obra foi realizada, por meio de uma discussão em torno do lugar social dos intelectuais de esquerda entre o final da década de 1960 e início dos anos 1970. Ainda no primeiro capítulo, a estrutura do longa é apresentada ao leitor, conectada com uma discussão de cunho teórico sobre a alegoria, instrumento essencial na análise do discurso cinematográfico. Esse debate servirá como um “abre alas” sobre o método de análise, que será utilizado como um fio condutor para os próximos capítulos. As principais referências teóricas deste momento da pesquisa foram o já citado crítico e teórico de cinema Ismail Xavier, com o livro *Alegorias do subdesenvolvimento* e o texto

¹¹ COIMBRA, Marcos da Silva; COUTINHO, Eduardo de Faria. *Do livro ao filme: uma trajetória de Iracema*. In: *IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 89-101, jan./jul. 2009.

¹² KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2019

¹³ ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

*A alegoria histórica*¹⁴, e o teórico francês Jacques Rancière, com a obra *O destino das imagens*¹⁵, através de seus escritos sobre o cinema como um produto artístico com inúmeras potências para o estudo da sociedade e para o fazer historiográfico. No que se refere ao contexto histórico no qual o filme foi produzido, os livros *O regime militar brasileiro: 1964-1985* e *Coração civil*, do historiador Marcos Napolitano¹⁶, e a obra *A moderna tradição brasileira*, do sociólogo Renato Ortiz¹⁷, nos apresentaram informações essenciais para trazer luz ao nosso objeto de análise. Por fim, os críticos de cinema Carlos Alberto Mattos e Hermes Leal, nos auxiliaram com duas obras da mesma coleção Aplauso, os livros *O Homem com a câmera: Jorge Bodanzky*¹⁸, escrito por Mattos, e *O homem da montanha: Orlando Senna*¹⁹, de Leal, publicadas pela Imprensa Oficial, sobre os diretores de *Iracema*, nos fornecendo fontes primordiais para o entendimento do percurso da produção do longa, além de belíssimas imagens que deixaram o capítulo mais atraente.

Com os olhos voltados para os símbolos da floresta e da modernização, que nos remetem ao processo colonizador, na intenção de compreender a consequência da presença do homem branco explorador na vida dos povos originários da região amazônica, o segundo capítulo, intitulado *Os signos da colonização: da mata para a cidade*, tem como foco os dois primeiros blocos narrativos de *Iracema*. Aqui, procuramos encontrar as alegorias presentes no início do filme, quando, no primeiro bloco narrativo, a menina se distancia da mata e da sua ancestralidade, e no segundo bloco, quando Iracema tem seu primeiro contato com a cidade, abandonando os costumes que a ligavam ao rio e à mata, e se integrando ao plano civilizatório do explorador. Para dialogar com a análise fílmica, as principais referências bibliográficas foram *Dialética da colonização*, do crítico literário Alfredo Bosi²⁰ e *História da*

¹⁴ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. *A alegoria histórica*. In: RAMOS, Fernão. (Org). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: SENAC, 2005.

¹⁵ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Contraponto: Rio de Janeiro, 2012.

¹⁶ NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de livre-docência. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

¹⁷ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

¹⁸ MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky, O Homem como a Câmera*. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

¹⁹ LEAL, Hermes. *Orlando Senna: o homem da montanha*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

²⁰ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

Amazônia, do jornalista Márcio Souza²¹, a fim de compreender como foram as diversas colonizações deste território, nos auxiliando nas reflexões que relacionam os símbolos coloniais presentes no longa-metragem com o passado do Brasil Colônia. Os ativistas indígenas Ailton Krenak e Davi Kopenawa, citados acima, trouxeram um elemento essencial para a problematização dos efeitos causados pelo processo de colonização brasileiro: a experiência ancestral e a vivência atual de uma colonização continuada. Outro teórico fundamental foi Frantz Fanon²², com o livro *Os condenados da terra*, que nos trouxe clareza para problematizar as relações de colono-colonizado, alegorizadas pela presença do caminhoneiro Tião Brasil Grande na Amazônia, ou seja, em uma terra estrangeira a ele, onde o gaúcho faz o papel do colonizador.

O canal do Arquivo Nacional no *Youtube* nos permitiu ter acesso às produções da AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas) do período da ditadura militar²³, onde estão armazenadas fontes audiovisuais relevantes para analisar o discurso de crescimento acelerado e também de colonização da região amazônica, como no vídeo em que o então presidente Costa e Silva faz uma visita à aldeia indígena dos Carajás na ilha do Bananal²⁴. Entendemos que, somado aos debates sobre a anulação das subjetividades indígenas, o filme sobre a população da ilha do Bananal nos trouxe elementos que acreditamos reforçar o nosso argumento de colonização continuada. Por isso, ainda no segundo capítulo, debateremos tal documento, que tem forte caráter civilizador, com o discurso de que os “bárbaros” habitantes das florestas amazônicas também sentem necessidade de fazer parte do progresso.

Além disso, neste mesmo capítulo, pretendemos tensionar a ideia de heroização da resistência cultural a partir da desconstrução da intenção de denúncia que os diretores afirmam ter tido, pois, ao retratar a dor do povo amazônico como um produto, Jorge Bodanzky e Orlando Senna se apropriaram de suas histórias. Dessa forma, os cineastas agiram como estrangeiros, de modo semelhante a Tião Brasil Grande, e deram continuidade ao ato de explorar a região e os seus habitantes. As

²¹ SOUZA, Márcio. *História da Amazônia: do período pré-colombiano aos desafios do século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

²² FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A. 1968.

²³ <https://www.youtube.com/channel/UCcB7XUfJLfmtXx5KRKWAwCg>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

²⁴ https://www.youtube.com/watch?v=BpXAYAf5fOQ&ab_channel=ArquivoNacional. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

violências da câmera invasora, típica do documentário moderno²⁵, linguagem que Bodanzky utilizou para compor o hibridismo entre ficção e realidade que marca o roteiro do longa, são uma prova dessa invasão. A ideia de problematizar a relação dos cineastas com as pessoas filmadas surgiu a partir da leitura do texto *A tradição da vítima no documentário griersoniano*, de Brian Winston²⁶. Para isso, o filósofo franco-argelino Jacques Derrida²⁷, com a obra *Gramatologia*, entre outros escritos, por meio do conceito de *desconstrução*, foi de extrema importância para pensarmos de que forma poderíamos tensionar a proposta de denúncia dos diretores. Além de Derrida, o historiador francês Michel de Certeau²⁸, e seu livro *Cultura no plural*, também teve um papel importante para a compreensão do modo como os produtores de *Iracema* se relacionaram com o seu objeto: a natureza e os habitantes dela. Já no campo teórico nacional, a obra *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*, de Jean-Claude Bernardet²⁹, crítico cinematográfico, foi fundamental na problematização do vínculo estabelecido entre os cineastas e o povo retratado.

O terceiro capítulo, *A violência da Transamazônica: a estrada que conduzia à civilização*, irá analisar os discursos presentes no maior bloco narrativo do longa: a viagem pela Transamazônica. Trata-se de um terceiro momento da trajetória de Iracema, que acontece quando a menina pega carona com Tião Brasil Grande. O objetivo principal deste capítulo é expor a questão da violência como um dado estrutural na sociedade brasileira. Acreditamos que o longa de Bodanzky e Senna revela diversos aspectos dessa violência, o que pode ser entendido durante o bloco da estrada de uma forma mais nítida, visto que ele evidencia que a promessa de desenvolvimento, como veremos, gerou mais exclusão e desigualdade social, ao contrário do que era anunciado nos discursos do governo. Para desenvolver essas ideias, nos baseamos em três principais referenciais teóricos: as historiadoras Lília

²⁵ O documentário moderno é definido por Francisco Elinaldo Teixeira no artigo “Documentário moderno”, publicado no livro *História do cinema mundial*, organizado por Fernando Mascarello. No texto, o autor discorre sobre a história do filme documentário, trazendo a definição dos métodos do *cinema direto americano* e do *cinema verdade francês*, que utilizamos aqui. RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema Verdade no Brasil*. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

²⁶ WINSTON, Brian. *A tradição da vítima no documentário griersoniano*. In: PENAFRIA, Manuela (org.). *Tradição e reflexões: contributos para a teoria e a estética do documentário*. Livros LabCom, 2011.

²⁷ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1973.

²⁸ CERTEAU, Michel de. *Cultura no plural*. 7ª ed. Campinas, Papirus. 2012

²⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

Moritz Schwarcz com o livro *Sobre o autoritarismo brasileiro*³⁰, Rosane Kaminski, através da tese *Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back*³¹, e a obra conjunta de Denise Rollemberg e Samanta Quadrat, intitulada *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*³². A metodologia por nós utilizada foi a conexão de reportagens da atualidade com os fundamentos que as autoras nos proporcionaram, interligados à trechos da linguagem fílmica.

Nesse momento da dissertação, também situamos o contexto de produção do longa, através das narrativas feitas por historiadores e sociólogos, entre outros estudiosos, confrontadas à análise de fontes da época, tanto as encontradas em mídias impressas, quanto audiovisuais, com a intenção de compreender os elementos alegóricos do personagem Tião Brasil Grande, entre outros aspectos da análise fílmica. Algumas das fontes que buscamos foram acessadas no acervo da Hemeroteca Digital, da Biblioteca Nacional. Através de uma busca pelo termo “Brasil Grande”, acrescentado à leitura de referências sobre o contexto, foi possível entender os significados dessa expressão, utilizada principalmente pela publicidade dos setores primários, que buscava consolidar no imaginário social a sensação de grandiosidade do futuro do país. Ademais, os recortes de jornais nos possibilitaram compreender o quanto a indústria da comunicação estava ligada às ideias de desenvolvimento idealizada pelo regime militar, através de reportagens que exaltavam as construções planejadas pelo governo, reforçando o momento de crescimento acelerado, que marcou o início dos anos de 1970, como um período de consolidação do país como potência mundial. Dois principais jornais foram consultados: o *Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil*.

A pesquisa sobre o contexto e sobre as representações do personagem Tião Brasil Grande nos levou até o trabalho de Fernando Dominience Menezes, a dissertação *Enunciados sobre o futuro: ditadura militar, Transamazônica e a construção do “Brasil Grande”*³³, defendida em 2007, no programa de pós-graduação

³⁰ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

³¹ KAMINSKI, Rosane. *Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back – anos 1960 e 70*. Tese de doutorado. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de História da Universidade Federal do Paraná (UFPR). 2008.

³² QUADRAT, Samantha Viz; ROLLEMBERG, Denise (org.). *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*, volume II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

³³ MENEZES, Fernando Dominience. *Enunciados sobre o futuro: ditadura militar, Transamazônica e a construção do “Brasil Grande”*. Dissertação (Mestrado), Brasília: PPGHIS-UnB, 2007.

em História da Universidade de Brasília. Por meio da análise de publicações das revistas *O Cruzeiro* e *Manchete* durante o período conhecido como “milagre econômico”, Menezes busca compreender os símbolos que deram origem ao mito “Brasil Grande” e ao mito do “destino nacional”, dois conceitos primordiais para esta dissertação. Outro teórico importante para problematizar este capítulo, foi o filósofo francês Paul Virilio, com sua obra *Velocidade e Política*³⁴, além dos já citados Marcos Napolitano e Renato Ortiz, entre outros estudiosos.

Ainda na intenção de compreender o contexto de crescimento acelerado e de promessa de desenvolvimento das décadas de 1960 e 1970, as produções da AERP foram retomadas neste capítulo, através da análise de filmes sobre a indústria automobilística. Outro produto audiovisual nos foi revelador: o curta-metragem *Brasília, contradições de uma cidade nova*, do cineasta Joaquim Pedro de Andrade³⁵. Com a leitura do discurso fílmico dessa obra, pudemos expandir nossa percepção sobre a modernização conservadora, sobre a exploração da mão de obra dos mais pobres e sobre o fechamento do regime militar após a implementação do Ato Institucional número 5, assuntos que acreditamos estarem relacionados com *Iracema, uma transa amazônica*.

O quarto capítulo, *A promessa do desenvolvimento e o destino de Iracema: do abandono à ruína*, dedica-se à análise do bloco marcado pela perambulação. Na virada para o quinto bloco narrativo, Tião abandona Iracema em um prostíbulo, na beira da estrada. A partir desse momento, a vida de Iracema caminha para a ruína. Ao analisar os signos presentes nesse bloco, nos deparamos com as consequências da promessa do desenvolvimento e, então, surgiu a necessidade de aprofundamento neste tema. Para isso, Alberto Acosta³⁶, economista equatoriano, foi nossa principal referência bibliográfica. Através o cruzamento entre cenas de *Iracema* com parte da teoria levantada por Acosta compreendemos que o discurso desenvolvimentista faz parte do projeto imperialista norte americano, herdado da colonização europeia. Ou seja, ao acompanhar a degradação física e social de Iracema, pudemos constatar que

³⁴ VIRILIO, Paul. *Velocidade e política*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

³⁵ BRASILIA, contradições de uma cidade nova. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Distrito Federal, 1967.

³⁶ ACOSTA, Alberto. *O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos possíveis*. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2016.

os elementos que violentam a ribeirinha são consequências do mesmo projeto que exterminou seus antepassados.

Neste capítulo, muito símbolos ligados ao período colonial nos saltaram aos olhos, dessa forma, retomamos Alfredo Bosi e Lilia Moritz Schwarcz³⁷ para fundamentar a análise fílmica, sobretudo no que diz respeito à escravidão humana e à imposição do catolicismo aos povos originários. Ademais, a obra *O povo brasileiro*³⁸, do antropólogo Darcy Ribeiro também nos foi de muita importância para interpretar os signos da formação social brasileira e do que ele chama de “ninguentude” presentes em *Iracema*. Atrelado à Darcy Ribeiro, Ailton Krenak³⁹, com a obra já citada, deu força à construção do nosso pensamento em relação ao longa, a fim de deslocar as ideias da concepção da identidade brasileira das tradicionais linhas de pensamento.

Por fim, o epílogo do filme *Iracema, uma transa amazônica* foi analisado como parte da conclusão desta dissertação. A sequência final do longa, marcado pela ruína da personagem Iracema, carrega, nas entrelinhas de sua narrativa, uma contínua ação na vida dos povos marginalizados, que são afetados por um sistema que ora lhes promete a integração, ora os nega a existência em suas completudes identitárias, o que gera o “extermínio do existir”, algo que se mostrou enraizado na formação social brasileira ao longo do encadeamento de elaboração dessas páginas. Há, em *Iracema*, a denúncia do processo de privatização do comum, das contradições do desenvolvimento e da democracia, da destruição da Amazônia e da dominação de muitos por outros poucos. Desejamos, ainda, evidenciar que esse processo está entrelaçado com o Estado, há tantos anos, e que, no Brasil, a colonização inacabada é um projeto ininterrupto, que anda de mãos dadas com o poder do Estado, do agronegócio, da indústria da comunicação e de tantas outras forças oligárquicas que desejam o subdesenvolvimento como um estado permanente.

As tristezas que constituem a trajetória da ribeirinha Iracema tocam em pontos muito delicados da nossa existência enquanto civilização. Sabemos que a exclusão é parte do processo civilizatório e que ao longo da história da Modernidade muitos foram os excluídos, sobretudo no que tange à relação do homem branco europeu com o seu redor. Mesmo partindo dessa premissa, debruçar-se com tanto aprofundamento em

³⁷ BOSI, Op. Cit e SCHWARCZ, Op. cit.

³⁸ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global, 2015.

³⁹ KRENAK, Op. cit.

uma narrativa que se apresenta como ficcional, mas é realizada por meio de elementos tão “reais” quanto os que nos invadem nos noticiários diários desse início de século XXI, causa desesperança e esgotamento. Porém, acreditamos na potência política do cinema e da produção acadêmica e desejamos, despretensiosamente, que esses escritos sejam parte de uma nova forma de pensar as relações humano-natureza e, quem sabe, inspire o convívio mais harmonioso de nós, humanos, com nós mesmos. Dessa forma, a escolha por integrar dois indígenas como nossas principais referências foi, também, política. O desejo final é, portanto, que a cosmovisão e a alteridade dos povos originários de nosso país sejam respeitadas e honradas como forma de resistência à todas as violências que convivemos – e, muitas vezes, ignoramos – há mais de quinhentos anos.

1. IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA: SOBRE A GÊNESE, O CONTEXTO E A PRODUÇÃO DO FILME

Todo um povo pode ser criador, artista – e este seria o sentido total de uma revolução pela qual minha ação se arrisca até a morte. Mas não faço da morte o heroísmo autopunitivo. A revolução, para mim, significa a vida, e a plenitude da existência é a libertação mental: esta, para os homens mais sensíveis, se expressa pela fantasia. A minha fantasia é o cinema.⁴⁰

O longa metragem *Iracema, uma transa amazônica*, dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, em 1974, aborda a construção dos caminhos da rodovia Transamazônica em um período em que o governo militar utilizava os meios de comunicação para projetar uma noção idealizada de controle interno e desenvolvimento da região, exaltando a abundante natureza como um dos fatores que garantiriam ao Brasil o título de potência mundial. Como diversos historiadores vêm constatando sobre o período por nós estudado, ou seja, o início da década de 1970, o uso dessa idealização da “realidade” em torno do desenvolvimento do país e do traçar de um caminho de igualdade social para brasileiros, de todos os territórios nacionais, foi uma das armas utilizadas pelos militares para controle social⁴¹. Esse imaginário fica evidente, por exemplo, no artigo “O negócio foi a alma da propaganda”⁴², publicado no *Jornal do Brasil*, no dia 02 de janeiro de 1973, um ano antes da produção de *Iracema*, onde o autor, Leopoldo Adour da Camara, ao refletir sobre o público alvo que os anúncios publicitários atingia no Brasil da década de 1970, disserta sobre a desigualdade social e a distribuição de renda, afirmando que o combate a esses problemas sociais é um processo lento, mas algo em que o regime militar está investindo com o desenvolvimento acelerado do país. Camara usa a construção da Transamazônica como exemplo, e afirma que através da rodovia cidades e novos polos industriais estavam surgindo, o que também tinha como consequência a procura pela alfabetização, feita por diversos habitantes da região, com a intenção de entrar no mercado de trabalho.

⁴⁰ ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 410.

⁴¹ No livro *O regime militar brasileiro*, de Marcos Napolitano, por exemplo, o uso da manipulação do povo através dos discursos de desenvolvimento econômico e social durante o regime militar, sobretudo no período do “milagre econômico”, é evidenciado pelo historiador. NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*. São Paulo: Editora Atual, 1998.

⁴² CAMARA, Leopoldo Adour. O negócio foi a alma da propaganda. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 02 de janeiro de 1973, p.05.

Em *Iracema, uma transa amazônica*, as sequências que retratam a exploração da mão de obra e a prostituição de ribeirinhos, indígenas e outros moradores de Belém e de suas proximidades, podem ser analisadas como um contraponto a esse discurso, buscando mostrar que a ocupação da região amazônica não deu oportunidades de trabalho legalizado à maioria dos amazônidas. Além disso, não é apenas o discurso fílmico que traz essas reflexões sobre o cenário “real” da situação da Amazônia no início da década de 1970, mas também as condições de produção do filme, o que abrange muito mais do que a proposta dos diretores, e envolvem situações de filmagens, as formas como os diretores agiram no contexto, a reação do povo ali filmado, a relação entre os diretores e os personagens, fictícios ou não, entre outras questões que abordaremos ao longo desta dissertação.

No argumento, escrito por Jorge Bodanzky em parceria com Hermano Penna – cineasta com experiência no interior do Brasil –, Bodanzky registrou o termo “documentário-ficção”⁴³, pois os gêneros de ficção e documentário são misturados, e os dois mundos – o ficcional, que abriga os dois principais personagens, e o documental, que retrata a população local e a situação da Amazônia na época – interagem em cenas improvisadas causando um efeito do real⁴⁴. Através desse hibridismo, a intenção era apresentar algo com que Bodanzky se deparou diversas vezes na sua estadia pela rodovia Belém-Brasília: a prostituição de jovens ribeirinhas e a exploração dos caminhoneiros vindos de outras regiões do país.⁴⁵

Por meio da história ficcional de *Iracema*, uma jovem de 15 anos vinda de uma família de ribeirinhos típicos da região, e de seu encontro com o caminhoneiro gaúcho Tião Brasil Grande, o longa retrata questões difíceis de serem trabalhadas em um período de censura feita pelo regime militar, como a violência da modernização predatória da região, que causou desastres ambientais e sociais aos que já habitavam a Amazônia. Não à toa, *Iracema, uma transa amazônica* só foi liberado pela Embrafilme⁴⁶ seis anos depois de terminada a sua produção. O argumento utilizado

⁴³ MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky: o homem com a câmera*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 159.

⁴⁴ XAVIER, Ismail. *Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro*. IN: *Revista Devires*, Belo Horizonte, V.2, N.1, p.70-85, jan.-dez. 2004.

⁴⁵ MATTOS, Carlos Alberto. Op cit. p. 159-161.

⁴⁶ Empresa estatal, que centralizava as diretivas culturais nas mãos dos militares, produtora e distribuidora de cinema nacional, que passou a analisar o pedido de reconhecimento de nacionalidade de *Iracema, uma transa amazônica*, quando o Instituto Nacional de Cinema (INC) foi extinto, em 1975. RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70*. Coleção Cinema. Editora Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1983. p. 89-116.

pelo INC (Instituto Nacional de Cinema) para a não liberação era de que o filme não foi uma produção nacional, uma vez que havia sido financiado por uma TV alemã, revelado e montado na Alemanha. O reconhecimento do filme como uma obra brasileira só saiu após o processo de abertura política, em 1980. Jorge Bodanzky conta que a primeira projeção de *Iracema* no Brasil foi em 1975, de forma clandestina, na parede do quarto de sua filha Laís Bodanzky, para uma plateia com alguns dos amigos mais próximos do cineasta⁴⁷.

Depois disso, o filme passou por uma fase de divulgação semiclandestina, sendo exibido de forma não oficial no circuito alternativo de cinema, como nos cineclubes, universidades e na casa de artistas e intelectuais, entre os quais Norma Bengell, Chico Buarque e José Mindlin⁴⁸. Recebeu prêmios em festivais da França, da Itália, da Alemanha e do Brasil⁴⁹, entre eles o prêmio de melhor filme, melhor montagem, melhor atriz para Edna de Cássia e melhor atriz coadjuvante para Conceição Senna, no Festival de Brasília de 1980.

⁴⁷ BODANZKY, Jorge Apud MATTOS, Carlos Alberto. Op cit. p. 191.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Prêmio Georges Sadoul e Prêmio Louis Delluc no Festival de Paris, em 1975, na França; Encomio Taormina no Festival de Taormina, 1975, na Sicília, Itália; Prêmio Jeune Cinéma no Festival de Cannes, 29, 1976, Cannes, França; Prêmio Grimme-Preiss no Festival de Berlim, 25, 1975, na Alemanha; e Melhor Filme pela ACCMG, 1978 – Associação dos Críticos Cinematográficos de Minas Gerais.

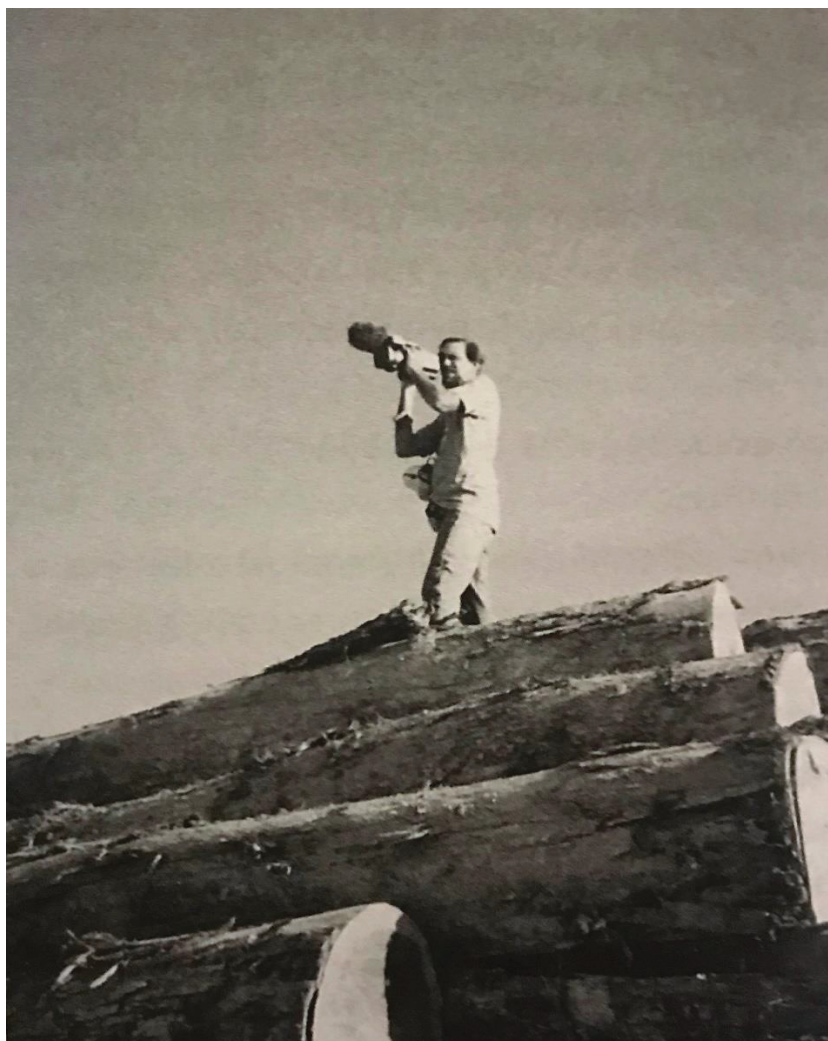


Imagem 1

Jorge Bodanzky com sua câmera Éclair, em cima de enormes troncos derrubados da floresta amazônica, filmando Iracema, uma transa amazônica, em 1974
Fonte: MATTOS, 2007, p. 180.

A ideia inicial do filme foi do diretor Jorge Bodanzky, filho de austríacos judeus e anarquistas que vieram para o Brasil na década de 1930. Bodanzky nasceu em 1942, com sua família já instalada no Brasil há alguns anos. Em 1954, acompanhou seu pai em uma viagem para a Europa e lá ficou⁵⁰. Na Áustria, Bodanzky teve uma formação libertária em um internato controlado pela União Soviética e no início da década de 1960, quando voltou ao Brasil, começou a frequentar sessões da Cinemateca Brasileira, onde participou do I Seminário do Filme Documentário, curso ministrado por Jean-Claude Bernardet, Maurice Capovilla e Roberto Farias. Em 1963, mudou-se para Brasília para iniciar seus estudos no curso de Arquitetura da UnB (Universidade de Brasília). Dentro da universidade, o contato com vários intelectuais

⁵⁰ MATTOS, Carlos Alberto. Op cit. p. 29-44.

e o acompanhamento da montagem do primeiro laboratório de fotografia da UnB despertou seu interesse pela fotografia e, posteriormente, fez dele fotógrafo.

Durante o decorrer da década de 1960, a fotografia foi o foco de Bodanzky. Estudou técnica fotográfica em Colônia e Cinema na cidade de Ulm, na Alemanha, se especializando em filmagem cinematográfica. Nesse período, Bodanzky conviveu e trabalhou com Jan Spata, cineasta tcheco exilado após a Primavera de Praga. A ele, Bodanzky atribui sua agilidade ao trabalhar com a câmera na mão, essencial para as filmagens de *Iracema*.

Quando voltou ao Brasil pela segunda vez, Jorge Bodanzky firmou sua carreira como fotógrafo de algumas revistas e produções de cinema. Em 1970, fez a direção de fotografia do filme *O Profeta da Fome*, de Maurice Capovilla, que lhe rendeu o prêmio Coruja de Ouro do Instituto Nacional do Cinema, em 1971. Nesse mesmo período, participou da produção de filmes sem financiamento e com formatos experimentais, como *O Filho da Televisão*, *Gamal* e o *Delírio do Sexo*. Segundo o diretor, esses filmes influenciaram diretamente a produção de *Iracema*:

Saíamos à rua, geralmente numa Kombi, parávamos em algum lugar e filmávamos rapidamente, antes que alguém denunciasse a presença dos barbudos e houvesse intervenção da polícia. Essa tática foi usada sistematicamente e eu mais tarde a levaria para *Iracema*.⁵¹

Além dessas produções, um trabalho que foi fundamental para a realização de *Iracema*, um filme sobre o desastre social decorrendo do progresso idealizado pelos militares através da construção da Transamazônica, foi o de repórter fotográfico *freelancer* para as revistas *Íris* e *Realidade*. Esse trabalho proporcionou a Bodanzky uma viagem pela Rodovia Belém-Brasília, onde o cineasta teve um primeiro contato com a situação da Amazônia e viu de perto as queimadas, o desmatamento da floresta, a pobreza, a prostituição e a exploração da mão de obra do povo amazônida.

O argumento para a produção do filme foi traduzido por Wolf Gauer⁵², também produtor de *Iracema*, e apresentado para o canal alemão de televisão, o ZDF (*Zweites Deutsches Fernsehen*), que apoiava filmes com viés social, aceitando formatos experimentais com o intuito de revelar novos artistas. Para financiar a produção, a TV ZDF exigiu um roteiro, algo que não estava nos planejamentos de Bodanzky, que queria conduzir as filmagens apenas com o argumento, o que, para ele, geraria um

⁵¹ BODANZKY, apud MATTOS, Carlos Alberto. Op cit. p. 83.

⁵² Parceiro de Jorge Bodanzky na produtora *Stop Films*, criada pelos dois em 1971, em Munique. Ibidem. p. 151.

efeito de documentário no filme. Foi então que o cineasta convidou o baiano Orlando Senna para escrever o roteiro. Senna aceitou o convite e acabou assumindo, no decorrer da produção, a codireção e o preparo dos atores de *Iracema*.

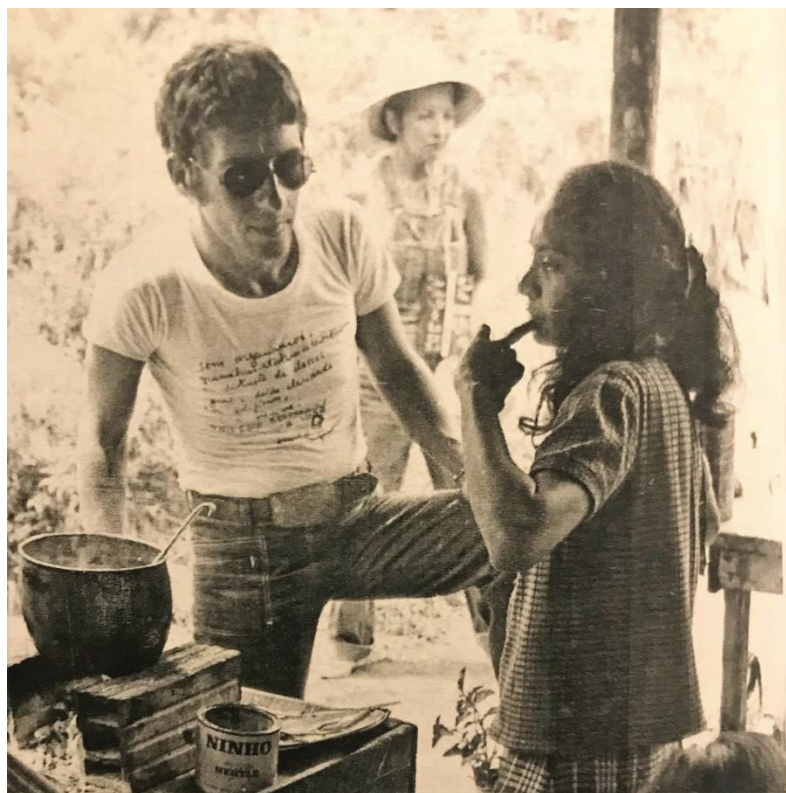


Imagem 2

Orlando Senna nas filmagens de *Iracema*, uma transa amazônica, 1974.

Fonte: LEAL, 2008, p 208.

Orlando Senna é natural da cidade de Lençóis, no interior da Bahia, e, vindo de uma família de classe média, mudou-se para Salvador para frequentar o ensino médio no tradicional colégio Marista, onde conheceu o cineasta Glauber Rocha, seu colega na escola. Após o ensino médio, Senna foi estudante de Direito e de Teatro na Universidade Federal da Bahia, em um momento de efervescência cultural e revolucionária, na virada da década de 1950 para 1960. No livro *Orlando Senna: o homem da montanha*, Senna lembra que o processo de federalização da UFBA, no fim da década de 1940, foi marcado pelas ideias modernizadoras e ousadas de seu primeiro reitor, o médico e professor Edgar Santos, que também foi Ministro da Educação e da Cultura no fim do governo de Getúlio Vargas⁵³. Sob a administração de Edgar Santos, a Universidade Federal da Bahia se consolidou como um importante

⁵³ LEAL, Hermes. *Orlando Senna: o homem da montanha*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 84.

núcleo de estudos da arte e das humanidades no Brasil. Isso fez com que Salvador se tornasse um centro cultural que atraía artistas e intelectuais de diversas partes do país.

Na universidade, Senna teve contato com importantes nomes da arte, da literatura e das humanidades, que estavam em evidência no momento, como a arquiteta Lina Bo Bardi, o escritor Jorge Amado, os filósofos Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir, o sociólogo Roger Bastide e o fotógrafo Pierre Verger. Não à toa, nesse contexto, a capital da Bahia foi cenário de movimentos artísticos de grande importância para a história cultural brasileira, como o próprio Cinema Novo⁵⁴, conforme aponta Orlando Senna:

Com liderança de Glauber Rocha, o movimento baiano viria a desaguar em uma nova leva de grandes escritores, poetas e artistas plásticos, no Cinema Novo, no Tropicalismo. Não vale a pena detalhar os lances desse movimento, já razoavelmente documentado em livros e filmes. É só para me localizar, para dizer que eu estava imerso nesse fogaréu. Sem deixar de mencionar o extraordinário Clube de Cinema da Bahia, encabeçado por Walter da Silveira, onde vi todo o cinema que devia ser visto naquela altura da história do cinema.

55

Na década de 1970, morando no Rio de Janeiro, Orlando Senna trabalhou como jornalista, atuando na área de jornalismo internacional, em jornais como *Correio da Manhã*, *Última Hora* e *Jornal do Brasil*. Além disso, ao lado de sua esposa Conceição Senna – atriz que atuou em diversas cenas de *Iracema* –, criou o Grupo Barra, uma trupe de teatro itinerante. O casal estava imerso no meio artístico e cultural contrário ao regime militar e, juntamente com outros atores do elenco fixo da trupe, inventaram formas de passar pela aprovação da censura, enviando para os censores textos com caráter religioso ou histórico, camuflando cuidadosamente as possíveis relações entre as peças e o contexto de ditadura militar. Quando os militares iam assistir aos ensaios do grupo, o que aconteceu poucas vezes, visto que as peças já eram autorizadas na primeira etapa da fiscalização, os atores se apresentavam com o texto falso, enganando mais uma vez a censura. Segundo Senna, essa se tornou a maior característica do Grupo Barra: apresentar versões diferentes das peças, como

⁵⁴ Movimento do cinema brasileiro de histórica importância, que teve um auge de produção entre o final da década de 1950 e metade da década seguinte. Foi influenciado pelo Neorealismo italiano e pela Nouvelle Vague francesa e teve repercussão internacional. As principais produções *cinemanovistas* foram feitas por cineastas do Rio de Janeiro e da Bahia, como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Cacá Diegues, entre outros. RAMOS, Fernão Pessoa. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990. p. 302.

⁵⁵ LEAL, Hermes. Op cit. p. 86-87.

camaleões, para continuar produzindo em tempos de chumbo⁵⁶. Além do jornalismo e do teatro, vindo do fogaréu cultural da Bahia, já mencionado acima, Senna era profundamente relacionado às produções cinematográficas e fez parte do *boom* do cinema baiano, acompanhando as filmagens de *Barravento*, de Glauber Rocha, *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte e *A Grande Feira*, de Roberto Pires.

1.1 Intelectuais engajados e o Brasil da repressão

As trajetórias de Jorge Bodanzky e Orlando Senna nos revelam dois intelectuais que vinham da classe média brasileira, com trânsito nos principais círculos culturais de cunho crítico naquele momento. Em meio a agitação cultural e política do período, Bodanzky e Senna simbolizam parte da resistência que não era declaradamente ligada à partidos políticos, a grupos de organização revolucionária ou à luta armada, mas tinha um posicionamento contrário ao regime militar, o que ficou muito claro, sobretudo, com a produção de *Iracema, uma transa amazônica*. Em suas expressões político-ideológicas, evidenciadas nos seus trabalhos – Senna no teatro e na sua carreira no cinema, e Bodanzky na fotografia-jornalística e, também, na produção cinematográfica –, os cineastas se posicionaram contrários à censura, às políticas de desenvolvimento da região amazônica e à consolidação do capitalismo devastador, promovida pelos militares, sem levantar bandeiras específicas e identitárias.

No período em que os dois se fortaleciam como intelectuais, artistas e cineastas, ou seja, entre os anos 1960 e início dos 1970, durante o chamado “milagre-econômico”, que debateremos melhor no terceiro capítulo, houve, no Brasil, uma expansão na geração de empregos para a população mais pobre e uma melhoria na qualidade de vida da classe média, promovendo uma grande ampliação na aquisição de bens de consumo, o que acelerou o desenvolvimento da indústria de produção cultural e no mercado de bens simbólicos, principalmente nos setores fonográfico, televisual e editorial⁵⁷. Segundo Renato Ortiz, este período consolidou no país uma massa consumidora de cultura, formada nos moldes de um padrão despolitizado, visto

⁵⁶ LEAL, Hermes. Op cit. p. 183-188.

⁵⁷ ORTIZ, Renato. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p. 114.

que os maiores incentivadores desta expansão eram os militares que, baseados na ideologia de Segurança Nacional⁵⁸, promoveram uma modernização conservadora do setor⁵⁹. Foi neste contexto que grandes empresas de meios de comunicação de massa se consolidaram como hegemônicas no setor, como a Editora Abril, a Rede Globo, entre outras⁶⁰.

No campo televisivo, por exemplo, Marcos Napolitano relembra que a década de 1970 foi considerada a “era de ouro” da televisão no país⁶¹. Por seguir a linha de despolitização que Renato Ortiz expõe em seu texto, as produções das emissoras de televisão, já daquele contexto, eram acusadas pelos intelectuais mais engajados politicamente de manipular a opinião pública e de esconder a realidade econômica e social do país. Existia, inclusive, uma piada no meio de esquerda que dizia que as novelas e outras produções da Rede Globo tinham um “padrão globo de qualidade”, onde o que era mostrado à população não condizia com a realidade de subdesenvolvimento do país⁶².

Entretanto, mesmo com a intenção de despolitização das produções, Napolitano ressalta que a expansão dos mercados de bens culturais acabou

⁵⁸ Sobre a Doutrina da Segurança Nacional, a cientista política Cecília Coimbra lembra: “Segundo Golbery, a Doutrina de Segurança Nacional fazia uma comparação entre segurança e bem-estar social. Ou seja, se a ‘segurança nacional’ está ameaçada, justifica-se o sacrifício do bem-estar social, que seria a limitação da liberdade, das garantias constitucionais, dos direitos da pessoa humana. Foram estes princípios de ‘segurança nacional’ que nortearam a ideologia oficial em vigor à época: a caça ao ‘inimigo interno’. Para isto, foi amplamente modificado o sistema de segurança do Estado brasileiro” (COIMBRA, Cecília Maria Bouças. Doutrinas de segurança nacional: banalizando a violência. *Psicologia em estudo*. DPI/CCH/UEM. v. 5, n. 2, p. 1-22. 2000. p. 10-11). De acordo com Cecília Coimbra, desde o final da década de 1950 a noção de “defesa nacional”, no entendimento das Forças Armadas, deixou de ser a proteção das fronteiras contra os possíveis ataques de outros países para a defesa da nação, voltando-se aos “inimigos internos”, sendo estes os agitadores de doutrinas comunistas. Napolitano aponta que as fronteiras passaram a ser ideológicas, com a preocupação não só voltada para o interior do país, mas para a defesa de inimigos políticos de todas as esferas (NAPOLITANO, Marcos. O regime militar brasileiro: 1964-1985. São Paulo: Editora Atual, 1998. p. 22). Esse novo conceito para a defesa do território nacional é uma consequência do que acontecia no mundo neste contexto, ou seja, a guerra fria e a bipolarização representada pelos Estados Unidos da América, com sua política capitalista, e a União Soviética, com o Estado socialista. Na lógica dos militares, os inimigos internos tinham como objetivo instaurar o comunismo no país, acabando com a ordem e a democracia, impossibilitando o desenvolvimento econômico e, por essa razão, qualquer ação por parte do regime era justificável. O conceito de inimigo era muito claro: qualquer um que fosse subversivo às regras impostas pelos militares era tido como inimigo da nação. Um dos instrumentos utilizados em larga escala para conter a reação dos “subversivos” foi a tortura, que passou a ser uma política de Estado a partir de 1968, quando foi respaldada legalmente pelo AI-5, e que também foi parte essencial da Doutrina de Segurança Nacional. A partir da lógica de que o país estava em uma guerra contra o comunismo, os militares justificavam o uso da violência como forma de proteger a nação.

⁵⁹ ORTIZ, Renato. Op cit. p. 119.

⁶⁰ Ibidem. p. 121.

⁶¹ NAPOLITANO, Marcos. Op cit. 2018. p. 80.

⁶² Ibidem, p. 90.

favorecendo, também, a cultura de esquerda, visto que houve uma aproximação entre os empresários liberais e alguns intelectuais engajados da oposição não-armada ao regime, alguns vinculados, inclusive, ao Partido Comunista⁶³. Segundo o historiador, a indústria cultural buscou em alguns setores da esquerda uma união para concretizar um projeto de expansão dos bens de consumo que atendia uma nova classe média jovem, cada vez mais escolarizada e intelectualizada, que estava em pleno processo de crescimento e demonstrava interesses pelos conteúdos de esquerda, sobretudo da corrente nacional-popular⁶⁴, tão em alta nos anos que antecederam o golpe militar:

Portanto, em que pese o clima repressivo e a censura, os produtos artísticos-culturais gerados à esquerda tinham uma boa demanda, na música popular, na dramaturgia e no cinema. A demanda por livros e impressos em geral (fascículos, revistas, jornais), estimulada pelo crescimento da população universitária, ajudou a configurar o fenômeno das “editoras de oposição”⁶⁵.

Para isso, artistas, escritores, produtores de conteúdo para televisão, rádio ou mídias impressas, ou seja, os que tinham conhecimento acerca das produções culturais em países metropolitanos, foram contratados por empresas como a Rede Globo, a Folha de São Paulo, a Editora Abril, entre outras, para atender a uma demanda que conseguisse sucesso com esses novos consumidores de cultura. Decorrente disso, houve uma grande incorporação de obras, produtos artísticos e, até mesmo, dos próprios artistas de esquerda pelo setor cultural de massa⁶⁶. Um caso que representa este fenômeno de união entre os intelectuais de esquerda e as empresas aliadas ao governo, citado por Napolitano em sua tese de livre-docência, é o da teledramaturgia já que, mesmo neste contexto de caça ao “inimigo interno”, diversos dramaturgos e atores assumidamente comunistas foram contratados pelas

⁶³ NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de livre-docência. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP). 2011. p. 185.

⁶⁴ Segundo o sociólogo Marcelo Ridenti, entre o fim dos anos 1950 e início dos anos 1970, no Brasil, as discussões nos meios intelectuais tinham como centro a questão da identidade nacional e política do povo brasileiro. O autor cita que esse contexto foi marcado pelo “romantismo revolucionário”, que buscava a transformação da sociedade através da concepção de um novo homem, que daria origem à uma nova sociedade, baseada nas ideias de Karl Marx, onde a utopia da libertação dos homens em relação à modernidade capitalista aconteceria. Na concepção desses revolucionários, o modelo desse novo homem estava no passado, no autêntico homem rural, que vivia no interior e não havia sido contaminado pela vida urbana e capitalista. A exaltação da cultura desse homem “originalmente” brasileiro é o que caracteriza a tradição nacional-popular tão presente nas discussões da esquerda da metade do século XX. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

⁶⁵ NAPOLITANO, Marcos. Op cit. p. 189.

⁶⁶ Ibidem. p. 185-186.

grandes emissoras para a produção de telenovelas. Para Napolitano, esta aproximação representa uma política de “ocupação dos espaços”, pois na perspectiva dos intelectuais, essa era uma maneira de existir nos circuitos de cultura de massa, para atingir uma grande parte da população e produzir, mesmo que minimamente, um conteúdo politizado e crítico para os seus espectadores⁶⁷.

Porém, essa intenção dos produtores culturais de disseminar as ideias de esquerda, neste contexto onde a ideologia da Segurança Nacional ditava quais seriam as produções de grande escala através da censura e dos interesses em comum entre os militares e as principais empresas do setor, gerou, de acordo com Napolitano, um círculo de medo entre a população que os afastou dos acontecimentos políticos. Em decorrência disso, a sociedade do fim dos anos 1960 e inícios dos 1970 é chamada por alguns historiadores de “geração AI-5”, onde a alienação política era um fator comum, devido ao medo de participar das questões sociais e dos rumos do país⁶⁸.

Para consolidar essa sensação de medo, segundo Napolitano, a principal ferramenta utilizada pelos militares para o controle dos movimentos opositores ao regime foi a tortura. Além disso, esses movimentos mantinham um distanciamento da sociedade que, em grande maioria, não se identificava com o projeto político da resistência, sobretudo a luta armada, que segundo a historiadora Denise Rollemberg, a partir do AI-5, foi a única opção de resistência da esquerda, razão pela qual os movimentos de massa ficaram impossíveis após a proibição das manifestações políticas⁶⁹.

Durante o “milagre econômico”⁷⁰, o capitalismo se consolidou no país, promovendo um aumento da classe média e da indústria de bens duráveis e culturais, porém, foi essencial para o agravamento de um dos principais problemas do país: a desigualdade social. Além disso, a repressão social e a censura refletiram profundamente nas produções culturais e no engajamento político da população, o

⁶⁷ Ibidem. p. 188.

⁶⁸ NAPOLITANO, Marcos. Op cit. 1998. p. 45.

⁶⁹ ROLLEMBERG, Denise Cruz. A ditadura civil-militar em tempo de radicalizações e barbárie (1968-1974). In: MARTINHO, Francisco C. P. (org.). *Democracia e ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006, p. 142.

⁷⁰ O termo “milagre econômico” foi utilizado pelo regime militar para designar um período marcado por crescimento econômico acelerado e expansão da indústria no país, que ocorreu entre o fim da década de 1960 e início da década seguinte. Discutiremos essa expressão com aprofundamento no capítulo três, onde analisaremos o bloco narrativo em que Tião Brasil Grande e Iracema viajam pela estrada Transamazônica, símbolo desse contexto.

que resultou em um povo com pouquíssima participação e consciência política, muitos opositores presos, torturados, desaparecidos, assassinados, além de diversos opositores do meio intelectual e artístico exilados em vários países.

A consciência de que existia, nesse contexto, um núcleo de produtores culturais, intelectuais, artistas e cineastas ligados às ideias de esquerda e, ao mesmo tempo, uma grande massa despolitizada é um ponto chave para a compreensão do que esta dissertação se propõe a analisar. Assim como é importante ressaltar o contexto de produção de *Iracema* para compreendermos as alegorias presentes no filme, precisamos também nos atentar aos lugares sociais de seus produtores que, através da intenção de denúncia, realizaram a obra a partir da realidade social do *outro*. Dessa forma, assim como o regime militar e como vários dos agentes históricos do processo de colonização do território brasileiro, Bodanzky e Senna, através de suas ações políticas de enfrentamento de uma sociedade autoritária, no ímpeto de revelar ao país uma realidade contrária ao que era discursada pelo regime da situação da região amazônica e do povo que ali habitava, acabaram agindo, também, – ainda que não pensassem assim – como colonizadores.

A história do povo exposto pela câmera na mão de Bodanzky fez parte de um produto que não dialogou diretamente com quem sofreu essa exposição ou com seus iguais, mas sim com o meio intelectual, artístico e de esquerda da época, que, como vimos, era majoritariamente composto por sujeitos de uma realidade social beneficiada pelas políticas de desenvolvimento econômico e modernização do regime militar. Essa, talvez, seja uma chave importante para a compreensão de que é necessário tensionar o papel da resistência cultural brasileira que, muitas vezes, ao invés de trazer consciência ao povo explorado e despolitizado, produziu, e ainda produz, apenas mais materiais para debates políticos em meios sociais privilegiados. É claro que esse tensionamento não desmerece a importância histórica do nosso objeto, mas busca trazer maiores aprofundamentos e análises críticas ao papel social da classe média brasileira, o que gera maior riqueza ao debate historiográfico e à compreensão de, até mesmo, os nossos próprios lugares na sociedade de classes.

1.2 A viagem pela Belém-Brasília

Depois de escrever o argumento do documentário-ficção e de começar a negociação com a TV ZDF, Jorge Bodanzky, Orlando Senna e Wolf Gauer fizeram uma viagem de fusca de São Paulo até a Transamazônica, para a primeira fase da produção do longa: a pesquisa de campo. Nessa viagem, eles percorreram a rodovia Belém-Brasília, passando pelo rio Amazonas e pelo rio Araguaia na região de Marabá, no Pará. Os cineastas marcaram todos os lugares em que poderiam filmar *Iracema, uma transa amazônica*, registrando conversas com os moradores em gravadores de bolso e fazendo fotos do que encontravam pelo caminho. Segundo Senna, os três paravam em todos os lugares, conversando com os moradores para recolher o máximo de informações que os ajudassem na elaboração do roteiro.

Parávamos nos pontos dos caminhoneiros, nas quitandas dos igarapés, nos bares onde se reuniam os madeireiros, nos bordéis. Uma vivência bem visceral, em alguns momentos perigosa, com uma polícia militar onipresente e altamente desconfiada, com malfeitores suspeitando de nossos equipamentos e nossas perguntas.⁷¹

As entrevistas e as fotografias foram enviadas com o roteiro para a TV ZDF, com a intenção de reforçar a importância social da produção de *Iracema*. Segundo Senna, os caminhos da asfaltada Belém-Brasília eram movimentados, com pessoas de todo o país tentando se estabelecer nas margens da estrada⁷². O diretor aponta que a situação de desigualdade social e a exploração ambiental da região era evidente nos arredores da capital do Pará, a cidade de Belém, que passava por um processo de modernização predador. Porém, Orlando Senna ressalta que a experiência nos caminhos de terra da Transamazônica foi o que tocou com maior força a sensibilidade dos três viajantes.

Queimadas gigantescas, prostituição miserável, a angústia dos nativos sendo expulsos para longe da estrada, contrabando de madeira, grandes corporações nacionais e multinacionais se instalando e destruindo a floresta, trabalho escravo. A obra que o governo ditatorial apresentava ao país e ao mundo como uma joia da coroa do milagre econômico era uma mescla de prostíbulo e covil se estendendo por milhares de quilômetros, com alta deterioração ambiental e humana e altíssimo índice de violência.⁷³

⁷¹ SENNA, Orlando apud LEAL, Hermes. Op cit. p. 210.

⁷² Parte do Programa de Integração Nacional, o PIN, incentivava que famílias de outras regiões do país se mudassem para a região amazônica, com a promessa que de lá existam terras para todos. Veremos mais sobre essa questão no terceiro capítulo dessa dissertação.

⁷³ SENNA, Orlando apud LEAL, Hermes. Op cit. p. 211.

Vindos de São Paulo com algumas ideias na cabeça, foi só depois desse contato intenso com a região amazônica, e sensibilizados com as tristezas decorrentes do processo de modernização, que Bodanzky, Senna e Gauer chegaram na questão principal que gostariam de denunciar através de *Iracema*. Escolheram, então, contar a história de uma jovem ribeirinha e de seu contato com um caminhoneiro sulista, entre tantas outras possibilidades de narrativas que conheceram ao longo dos dias em que viram de perto o conflito histórico que ali existia.

Apesar da relação entre os dois personagens ter sido o ponto inicial para a elaboração do roteiro, seria a estrada que iria construir a narrativa, através dos sujeitos, ora humanos e ora floresta, que cruzariam o caminho de Iracema e Tião. O possível romance, contado de uma forma nada idealizada e muito próxima de um realismo social, carregado de símbolos que remetem o processo de colonização do país, onde o contato com o ocupante, e o seu discurso de progresso e civilização, devastou os sujeitos ocupados, os aniquilando em suas subjetividades e os jogando às margens da sociedade, destruindo seus territórios com a promessa de uma inclusão social que pode até parecer palpável, mas que se torna impossível no conflito social encabeçado pelo capital.

Ao fim da viagem de pesquisa, só restava encontrar a menina perfeita para interpretar a jovem Iracema, que seria uma alegoria da catástrofe social promovida pelas políticas de integração e modernização do território amazônico. Para a difícil tarefa de representar o povo da Amazônia, simbolizando a inocência da selva intocada e, ao mesmo tempo, a miséria da exploração social de uma modernização desigual, Bodanzky e Senna não queriam atrizes profissionais e também não tiveram sucesso com a busca por uma Iracema entre as prostitutas que conheceram. Foi então que um taxista, conversando com os diretores, sugeriu que eles procurassem por uma jovem nos auditórios de programas de rádio de Belém, onde, segundo ele, garotos e garotas costumavam ir para matar aula⁷⁴. Essa foi a dica preciosa que fez com que os diretores encontrassem Edna Cerejo, uma menina de 14 anos, filha de mãe indígena e pai negro, que nunca tinha entrado em um cinema na vida⁷⁵. Os cineastas encontraram em Edna exatamente o que esperavam para a Iracema. Inocência infantil, a beleza mestiça típica das garotas da região, inteligência com ar de deboche e facilidade para

⁷⁴ MATTOS, Carlos Alberto. Op cit. p. 166.

⁷⁵ SENNA, Orlando apud LEAL, Hermes. Op cit. p. 215.

improvisação. Além disso, Edna Cerejo morava com os pais, que autorizaram a participação da menina no filme.

Sobre Edna, Senna aponta:

Um mês depois desses contatos, voltamos a Belém para as filmagens e ela nos disse alegremente que tinha ido ao cinema, tinha visto dois filmes. E disse também que seu nome artístico não seria Edna Cerejo e sim Edna de Cássia, e assim ficou. Ela foi, ela é a alma do filme, como todos sabem, mas foi também a personificação da alegria, da pureza infantil e da inteligência faiscante durante as filmagens. Inventou apelidos para todo mundo, inclusive para a câmera: como nunca tinha ganho tanto dinheiro na vida, ela se referia à câmera como a Generosa.⁷⁶

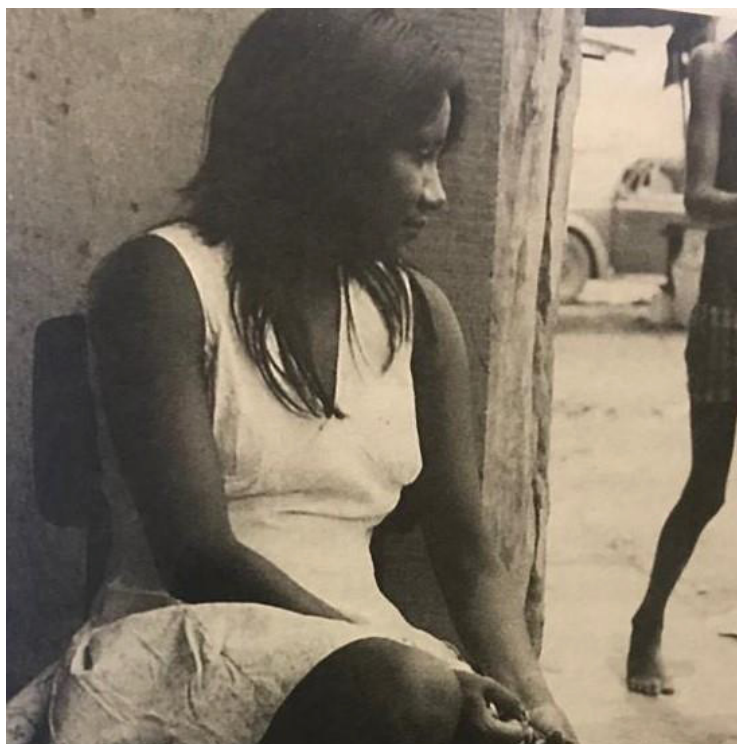


Imagem 3

Edna de Cássia nos primeiros dias de filmagem, na região do Mercado Ver-o-Peso, em Belém, 1974.
Fonte: MATTOS, 2007, p. 174.

Depois de encontrar a Iracema ideal, Bodanzky, Senna e Gauer voltaram pra São Paulo já certos de quem convidariam para interpretar Tião Brasil Grande: Paulo César Pereio. O ator, no momento histórico em que o filme foi produzido, era a representação do artista subversivo, que estava sempre sendo observado pela censura. Pereio era famoso por seu comportamento nas ruas e pelo envolvimento com álcool e drogas, como ele mesmo declarou em entrevista para Jorge Bodanzky

⁷⁶ Ibidem. p. 216.

no documentário *Era uma vez Iracema*⁷⁷, produzido em 2005 pelo mesmo diretor de *Iracema, uma transa amazônica*.

A atuação de Pereio como um apoiador dos militares é carregada de um forte tom de ironia e deboche, além de ser uma representação metafórica do mito do Brasil Grande – o que discutiremos com aprofundamento mais a frente –, com o discurso da modernização acelerada, do nacionalismo exacerbado e da exploração, tanto da natureza quanto dos habitantes da região. Além disso, Bodanzky já tinha trabalhado com Paulo Cesar Pereio no filme *Gamal*. Nas palavras de Jorge Bodanzky:

A escolha de Paulo César Pereio impôs-se por todas as razões do mundo. Eu já o conhecia de *Gamal* e não queria que ele inventasse nada de especial. Bastava ser Pereio, com sua ironia e carga de contestação. Escalar o Pereio de *Roda Viva* para fazer um simpatizante brechtiano do governo Médici já era, em si, uma provocação. O resto ficaria por conta do próprio ator.⁷⁸

Com o roteiro finalizado e os equipamentos nas mãos, Bodanzky e Gauer conseguiram uma Kombi emprestada da Volkswagen, que foi utilizada por toda a produção ao longo das filmagens pela Transamazônica. De São Paulo, saíram Jorge Bodanzky, Wolf Gauer, Paulo Cesar Pereio e Achim Tappen, alemão que trabalhava para a *Stop Film*. Passando pelo Rio de Janeiro, Orlando Senna e Conceição Senna se juntaram ao restante da equipe⁷⁹. Os equipamentos de filmagem foram uma câmera Éclair leve, uma lente *zoom*, um tripé, uma caixa de luzes com seis cabeças de lowell, fios elétricos, lâmpadas e o Nagra, que era operado por Achim Tappen⁸⁰.

⁷⁷ Documentário produzido e dirigido por Jorge Bodanzky, em 2005, que conta a história da produção do longa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5wFUr1_y9j8&t=67s. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

⁷⁸ BODANZKY, Jorge apud MATTOS, Carlos Alberto. Op cit. p. 167.

⁷⁹ Ibidem. p. 169.

⁸⁰ Ibidem. p. 171.



Imagem 4

Equipe de produção de *Iracema*, uma transa amazônica.

Da esquerda para a direita: Orlando Senna, Conceição Senna, Jorge Bodanzky, Wolf Gauer, Paulo César Pereio, Lúcio (o dono do caminhão conduzido por Tião ao longo do filme), Achim Tappen e Edna de Cássia, deitada no capô do caminhão.

Fonte: MATTOS, 2007, p. 170.

O percurso até chegar ao Pará, como conta Jorge Bodanzky no livro *Jorge Bodanzky: o homem com a câmera*, foi marcado pelos ecos do combate contra a resistência armada da Guerrilha do Araguaia, que acontecia na região de Marabá, no Pará. Depois de instalados em um modesto hotel de beira de estrada, começaram as filmagens no Rio Guamar, nas proximidades de Belém, em uma região que, mesmo tão próxima da capital do Estado e de todo o processo de modernização do local, se mantinha com características típicas das profundezas da floresta amazônica⁸¹. Durante os dias de produção, os curiosos de plantão eram informados que a obra era sobre uma história de amor entre uma jovem índia e um caminhoneiro gaúcho, sem mencionar a intenção de documentar a devastação causada pela construção da rodovia, nem revelar o roteiro-guia aos atores que participavam das filmagens ao longo do caminho.

Aqui, é necessário ressaltar que a forma como os cineastas apresentavam o filme aos cidadãos que participaram das gravações, evidencia uma questão que consideramos primordial: o fato de que Bodanzky, Senna e Gauer agiram como invasores, manipulando as informações que chegaram aos moradores da região,

⁸¹ Ibidem. p. 172.

durante as trocas que ocorriam entre eles e os populares, tanto os que aceitavam participar das filmagens, como os que se aproximavam dos cineastas por pura curiosidade. Podemos considerar que a omissão de certos fatos sobre a produção foi consequência de um sentimento de proteção da equipe, já que o filme se trata de uma narrativa contrária ao discurso de um governo autoritário e perigoso. De toda forma, utilizar da inocência de um povo pertencente à uma classe social muito menos privilegiada que, muita provavelmente, não tinha acesso às mesmas informações e fontes de conhecimento que os cineastas, é uma forma de manipulação que revela a não intenção de trazer consciência à esse povo, mas sim de gerar mais conteúdo para debate nos meios de esquerda do país, como já falamos anteriormente.

Entre as cenas no rio, a chegada ao Mercado Ver-o-Peso, a festa do Círio de Nazaré e os quilômetros percorridos pela estrada que corta a floresta, até o desfecho final da trama em torno de Iracema e Tião, milhares de personagens, de diferentes naturezas, cruzam o caminho da equipe de produção. As queimadas, as gigantescas árvores tombadas pelo desmatamento ilegal, os discursos dos militares, trabalhando em nome do “progresso” e da “ordem” – apresentados por vezes de forma clara e em outros momentos alegoricamente os contrastes entre os ricos empresários de Belém e a miséria dos povos explorados e roubados, tanto em suas subjetividades como em seus territórios, são elementos que compõe o discurso fílmico de *Iracema, uma transa amazônica*, formando um conjunto de significados que chegam até o espectador de forma visível ou dizível, nas fronteiras narrativas do filme. À frente, a apresentação do contexto dos diretores e da produção do longa, será entrelaçada à análise fílmica, feita através da união de um comportamento intuitivo e de um olhar educado, o que nos permite encontrar as sutilezas históricas da produção de Bodanzky e Senna, as aliando à uma importante base teórica, que nos auxilia na compreensão dos diversos aspectos que fazem de *Iracema* uma obra-prima do cinema brasileiro e, também, um objeto historiográfico rico em vestígios do processo de colonização contínuo de nosso país.

1.3 A estrutura da decadência: do rio a Belém, a prostituição, a estrada, o abandono e a ruína

A estrutura narrativa do longa é dividida em seis partes, onde o roteiro ficcional é marcado pela perambulação – sobretudo da jovem Iracema –, aspecto comum dos filmes do cinema marginal, da década de 1970. Segundo Fábio Uchôa, a narrativa construída através de viagens, nos filmes desse período, é uma metáfora sobre a desesperança em relação ao destino do coletivo social, no contexto da época, onde o trajeto é mais importante do que o local de partida ou de chegada⁸². Na trajetória de Iracema, seus caminhos são desesperançosos, em contraposição ao caminhar de Tião, que está sempre em busca de progresso, demonstrando esperança não só na sua própria trajetória, mas também no futuro do país.

O momento introdutório do filme representa a fase menina de Iracema, ainda vivendo com sua suposta⁸³ família nas margens de um rio. As cenas que abrem o filme exibem uma Iracema inocente, próxima da natureza e de uma ancestralidade reprimida, mas presente. Nesse primeiro momento, a jovem Iracema é exposta como uma representação da própria Amazônia, que resiste, mesmo que inconscientemente, ao avanço da modernidade, e vive da partilha do que é comum, do que a natureza permite. O ponto de virada para o segundo bloco é a chegada de Iracema em Belém, na terra civilizada, onde a menina, mesmo que ainda ligada aos elementos da floresta, como o verde das plantas e a água do rio, é retratada sendo apresentada aos símbolos da modernização, passeando pelo Mercado Ver-o-Peso e pela cidade de Belém. Neste bloco, Tião Brasil Grande também é apresentado aos espectadores, através de algumas aparições que evidenciam o caráter alegórico do personagem na narrativa, representando o discurso de progresso do regime militar que, na prática, não passa de uma força exploratória e violenta. Após a festa religiosa do Círio de Nazaré, é iniciada a terceira parte do longa, momento em que Iracema tem contato com a prostituição. Deste contato, o filme nos guia para o maior e mais emblemático bloco narrativo: o encontro de Iracema com Tião. Através da viagem deles pela rodovia

⁸² UCHÔA, Fábio Raddi. *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83)*. Tese (doutorado), São Paulo: ECA-USP, 2013. p. 18.

⁸³ Em nenhum momento a narrativa indica que as pessoas que viajam com Iracema são seus familiares, porém, fica subentendido que nesse primeiro bloco, durante o trajeto pelo Rio Guamar, Iracema esteja se despedindo do lugar que a significa como criança e como filha, por isso, compreendemos as pessoas que a acompanham como sua família.

Transamazônica a linguagem documental, assim como a violência da modernização, vai ficando mais evidente. Isso porque, a figura de Tião, composta como um colonizador e, refletindo a alegoria do discurso militar, se torna ainda mais aprofundada, especialmente no que diz respeito à sua relação com o ambiente e com as pessoas que cruzam os caminhos dele e de Iracema.

Cada vez mais próxima do desastre, a trajetória de Iracema se aproxima da ruína quando Tião a abandona na beira da estrada, o que caracteriza um ponto de virada para o quinto bloco: o abandono. A partir do abandono, Iracema caminha ainda mais sem destino, totalmente marginalizada, quando, por fim, reencontra Tião Brasil Grande, no momento que consideramos ser o epílogo de *Iracema, uma transa amazônica*, uma cena de derradeira ruína onde a menina é exibida em degradação física, moral e social. Esse momento traz Iracema como uma alegoria do fracasso do projeto modernizador, escancarando o que a narrativa busca evidenciar: a incompletude de um projeto que aprofundou a miséria de um povo invisível. Adiante, veremos com detalhes cada um dos blocos narrativos do longa.

No livro *O destino das imagens*, o filósofo Jacques Rancière expõe, ao debater sobre a interpretação das imagens, o conceito de *imagéité*, que diz respeito a “um regime de relações entre elementos e entre funções”⁸⁴ na construção das imagens do cinema. Para o autor, a forma como as imagens são postas, podem ser fragmentadas para serem analisadas de diferentes maneiras, sem perder o encadeamento narrativo, pois elas vinculam e desvinculam o sentido do que é exposto. Segundo Rancière:

A imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito. Essas operações mobilizam funções-imagens diferentes, sentidos distintos da palavra imagem.⁸⁵

O poder de jogar com o efeito das imagens e gerar diferentes expectativas é, para Rancière, o diferencial do cinema. A montagem fílmica é a operação que determina a mensagem que o cineasta busca passar através de sua obra e, para o filósofo francês, as imagens cinematográficas se configuram em arte por, além de produzir a semelhança com algo original, gerarem a dessemelhança, uma distância da natureza imagética, ou seja, do que é conhecido e/ou visível para quem o assiste.

⁸⁴ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Contraponto: Rio de Janeiro, 2012. p. 12-13.

⁸⁵ Ibidem. p. 14.

Rancière afirma que todas as relações da câmera produzem uma imagem, seja ela visível, dentro do plano, ou não. Segundo o teórico francês,

Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras. Mas o regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança. Essa relação não exige de forma alguma que os dois termos estejam materialmente presentes. O visível se deixa dispor em tropos significativos, a palavra exhibe uma visibilidade que pode cegar.⁸⁶

As funções-imagens de *Iracema, uma transa amazônica*, através do jogo de aproximação com o “real”, buscam tornar dizível o que não é necessariamente visível. A história ficcional que guia a narrativa fílmica não é uma realidade simples e, através dela, Bodanzky e Senna mobilizaram operações que buscaram combater o discurso de “progresso” que os grandes empresários, em conjunto com o regime militar, desejavam consolidar no imaginário social. Dentro de suas possibilidades como uma obra de resistência, que enfrentou dificuldades de distribuição e interdição por parte da censura, é notável que a produção do longa *Iracema, um transa amazônica* foi um ato político, e traz à análise histórica luzes sob um passado de exploração da natureza e negação da existência aos cidadãos genuinamente donos dessa terra, algo que faz parte da realidade social brasileira há mais de quinhentos anos, sem trégua, sobretudo no contexto de 2020. As operações de *Iracema* nos possibilitam inúmeras análises que dizem respeito não só ao seu contexto de produção, mas também sobre o passado colonial brasileiro e, ainda, sobre o presente de heranças tão enraizadas que parecem impossíveis de serem combatidas. A análise de *Iracema*, como debatemos anteriormente, não possui significados apenas no discurso intencionado pelos diretores, mas também nas fronteiras entre a intenção, os detalhes da produção e os conflitos sociais históricos do Brasil.

Ismail Xavier, em uma entrevista concedida a Mônica Kornis e Eduardo Morettin, afirmou que é fundamental “colocar a teoria como um instrumento que se mobiliza a partir de uma certa problemática trazida pelo filme”⁸⁷. Dessa forma, o método pelo qual a análise fílmica de *Iracema* será praticada nos próximos capítulos pretende atribuir ao objeto o poder de expressão de seus signos, de forma que ele

⁸⁶ Ibidem. p. 15.

⁸⁷ KORNIS, Mônica; MORRETIN, Eduardo. Entrevista com Ismail Xavier. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.26, no.51, Jan./Junho, 2013.

nos evidencie quais serão as bases teóricas que fundamentarão as conclusões florescidas do processo de estudo. Ao depositar nosso olhar nas miudezas expostas pelo discurso fílmico de *Iracema*, de forma a compor um arranjo que une a sensibilidade da análise com a função metodológica do entrelaçamento com a teoria, buscamos compreender o que o nosso objeto, no contexto em que está sendo estudado, evidencia. Com isso, certamente não encontraremos apenas os aspectos intencionados pelos diretores lá em 1974, mas alguns elementos que saltam ao nosso olhar do agora, baseado no repertório de leituras, de cinematografias, produtos artísticos e debates políticos que nos compõe como sujeitos em constante busca intelectual.

No livro *Alegorias do subdesenvolvimento*⁸⁸, Ismail Xavier expõe que, tendo como ponto de partida a teoria de Angus Fletcher, a alegoria é uma incompletude, visto que há sempre algo que falta no conteúdo alegórico e cabe ao leitor/espectador encontrar o elemento faltante, ou significado, através de uma análise atenta e investigativa. Xavier ressalta que o leitor/espectador enfrenta a problemática de encontrar lógica no que parece não haver lógica, por ser um produto elaborado, muitas vezes, através de uma montagem-colagem de ordem mecânica e não como um organismo que se produz e que gera compreensão por si só.

No mesmo livro, Xavier também nos apresenta a leitura benjaminiana da potência alegórica, que compreende as alegorias como instrumentos políticos⁸⁹, pois ao expor as fraturas da sociedade do mundo contemporâneo – marcado pela mercadoria e pelo jogo de exploração social –, as alegorias denunciam a crise

⁸⁸ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

⁸⁹ No posfácio de *Alegorias do subdesenvolvimento*, Ismail Xavier aponta que a obra *Origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin, é o texto responsável pela retomada do estudo da alegoria para a compreensão dos significados das artes. E foi pensando na arte barroca que Benjamin resgatou a alegoria, fazendo uma nova leitura e elaborando um novo conceito. De acordo com Xavier, o filósofo frankfurtiano faz uma crítica à noção do romantismo sobre o conteúdo alegórico, que afirmava que “na aparência se exprime a essência” e que as obras traziam uma verdade universal, onde o significado buscava passar uma noção de ascensão redentora. Para Benjamin, a alegoria na arte barroca expressa justamente o contrário do que o romantismo afirmava, pois ela expõe as fraturas sociais existentes na relação do homem com a natureza, do fluxo humano dentro do tempo. Sobre a visão do barroco como alegoria da catástrofe social na obra de Benjamin, Xavier afirma: “Se a tradição cristã medieval define uma teleologia de salvação, o desencanto barroco mergulha no abismo da não teologia, transformando todo o espetáculo da natureza em signo de morte. Antes de ser manifestação de um espírito encarnado em seu caminho de redenção, a história é campo de sofrimento e conflito incessante, trajeto destituído de razão, e se apresenta no barroco como história natural onde o tempo se cristaliza nas ruínas, resíduos que, na simultaneidade espacial, tornam gráfica a sucessão dos desastres que põem fim às configurações de sentido (precárias), que desvitalizam, petrificam, as formas impressas pela cultura da natureza”. Ibidem. p. 457-459.

mascarada pelo otimismo burguês que traz a promessa de progresso através da ilusão teleológica de que o esforço do explorado resultará, como um objetivo final, em felicidade. Para Ismail Xavier, a alegoria em Benjamin é revolucionária:

Ela subverte as continuidades históricas estabelecidas pelo poder, recusa a teleologia que fundamenta as operações mercantis das classes dominantes e chama as transformações históricas pelo verdadeiro nome: catástrofes.⁹⁰

Com isso, Ismail Xavier afirma que as análises de Walter Benjamin sobre a alegoria na arte barroca podem ser instrumentos úteis para se pensar outros contextos, como na arte contemporânea e no cinema brasileiro, sobretudo nas produções do período do regime militar no Brasil, sendo que as alegorias são ferramentas utilizadas pelos artistas para encarar a censura e dizer “o proibido sob o manto do permissível”⁹¹ e, assim, denunciar as fraturas sociais decorrentes do período ditatorial. O autor reafirma que a alegoria é um conteúdo não-orgânico, que salta aos olhos do seu observador como um elemento único e que o método de leitura deve ser baseado em retirar do contexto e libertar da cadeia.

Ou seja, o conteúdo, mesmo parecendo algo sem sentido, deve ser deslocado, pensado como um fragmento, e o leitor deve contemplá-lo de forma insistente, tornando possível uma iluminação exterior, baseada no contexto histórico, econômico e social da produção, que venha a dar sentido ao objeto. No texto *A alegoria histórica*, Ismail Xavier afirma:

A cultura moderna, perseguida por uma noção radical de instabilidade, parece condenada a explorar as implicações do fato de que os significados – notadamente nos novos contextos culturais de combinação de signos – podem ser esquecidos, deslocados e retorcidos em face das forças históricas e sistemas de poder.⁹²

A instabilidade apontada por Xavier como inerente à cultura moderna, faz com que o longa aqui analisado, assim como tantos outros produtos artísticos, tenha um caráter de contínua interpretação. E também evidencia como as forças políticas podem apropriar-se dos objetos e desloca-los com a intenção de construir outras narrativas sobre eles, ou até mesmo provocar o esquecimento que, notadamente, foi a intenção dos censores no regime militar ao interditar o filme por seis anos, na tentativa de silenciar as denúncias gritantes de Bodanzky e Senna que, mesmo

⁹⁰ Ibidem. p. 460.

⁹¹ Ibidem. p. 447.

⁹² XAVIER, Ismail. *A alegoria histórica*. In: RAMOS, Fernão. (Org). Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: SENAC, 2005. p. 339.

expostas de forma alegórica, não perderam o peso simbólico da intenção de seus realizadores. Além disso, Xavier também aponta que:

[...] além das alegorias intencionais, há também alegorias “inconscientes”, em que a intervenção do “leitor competente” torna-se indispensável. O reconhecimento da dimensão alegórica de um texto exige a habilidade de perceber homologias, e as alegorias nacionais exigem a compreensão de vidas privadas enquanto representações de destinos coletivos.⁹³

Como já dito, *Iracema* não é apenas um filme que busca denunciar o desastre do projeto inacabado de construção da Transamazônica, mas também pode ser interpretado de forma a deslocar seus personagens em um tempo e espaço que nos faz olhar para um momento histórico muito mais longínquo do que a década de 1970. Assim como pode, também, no contexto de produção desta análise, nos falar sobre a apropriação feita pelos cineastas, sujeitos pertencentes a uma elite intelectual com privilégios sociais claros e da história de um povo oprimido e marginalizado, que sofre distintas formas de violência, inclusive a de ter o seu cotidiano invadido por uma câmera sem ao menos saber qual é a função real daquele dispositivo em seu território. Ou, ainda, o longa de Bodanzky e Senna pode ser relacionado com a situação atual da Floresta Amazônica sob o governo de Jair Bolsonaro, com queimadas e presenças de garimpos ilegais crescendo absurdamente desde a sua posse, em janeiro de 2019⁹⁴.

⁹³ Ibidem. p. 342.

⁹⁴ No contexto dos dois primeiros anos de governo de um declarado apoiador do regime militar, Jair Bolsonaro, a Amazônia passa por uma nova grande ameaça, nos moldes do que aconteceu na época da construção da Transamazônica. Notícias publicadas pelo jornal *O Globo*, em 2019, denunciam um crescimento preocupante do desmatamento na floresta, que contabiliza cerca de 60% a mais do que o mesmo período analisado no ano anterior, em 2018, de acordo com pesquisas realizadas pelo Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (Inpe). Esses desmatamentos acontecem, sobretudo, para atender as demandas do agronegócio, um dos setores aliados do atual presidente da república (DESMATAMENTO na Amazônia em junho cresce quase 60% em relação ao mesmo período de 2018. *O Globo*. Rio de Janeiro, 1 de Julho de 2019. Disponível em <https://oglobo.globo.com/sociedade/desmatamento-na-amazonia-em-junho-cresce-quase-60-em-relacao-ao-mesmo-periodo-em-2018-23776514> . Último acesso em 04 de outubro de 2020.). Além das questões em torno do agronegócio, o portal DW Brasil publicou, no dia três de julho de 2019, uma coluna do jornalista alemão Philipp Lichterbeck sobre o que ele chama de *A nova Amazônia*, ou seja, uma Amazônia onde os garimpos de mercúrio se destacam na vista de quem sobrevoa a floresta. Segundo o jornalista, a expansão dos garimpos de mercúrio não é uma novidade do governo Bolsonaro e vem acontecendo há algum tempo, tanto que muitos rios da Bacia Amazônica já estão contaminados pelo metal, afetando, inclusive, a comercialização de algumas espécies de peixes, além da alimentação de diversas aldeias indígenas, até mesmo as mais remotas. Além dos garimpos de mercúrio, existem também as minas de ouro, onde, para extrair um quilo de ouro, os garimpeiros precisam extrair 100 gramas de mercúrio, das quais, inevitavelmente, cerca de dois gramas acabam despejadas no meio ambiente, e assim ocorre a contaminação da água. Philipp Lichterbeck afirma que encontrou diversas minas como essa ao longo de sua viagem pela Bacia Amazônica, onde a mão-de-obra utilizada é dos habitantes da região, inclusive indígenas, que vivem em situação de extrema pobreza, sendo que toda a riqueza resultante da exploração dos minérios se concentra nas mãos dos donos das minas, com

Ainda, há em *Iracema*, duas alegorias totalmente conscientes que também foram teorizadas por Ismail Xavier, no texto *A alegoria histórica*:

[...] há outros tipos de gêneros cinematográficos mais tradicionais nos quais uma narrativa clássica, construída em torno de alguns personagens centrais, produz um conjunto de personificações industrializadas – poderíamos chamá-las de estereótipos. Assim, visões simplificadas dos problemas sociais ou explicações redutoras da causalidade histórica colocam sobre os ombros de certos personagens a carga de representar toda uma classe, um grupo étnico ou uma nacionalidade. Os traços físicos, psicológicos e morais de um único personagem são muitas vezes tomados como pertencentes a uma classe (um trabalhador e suas qualidades pessoais tornando-se o Trabalhador), um gênero (uma mulher em particular tornando-se a Mulher), ou uma identidade étnica (o Africano, o Latino, e assim por diante). Sem dúvida, o estereótipo possui uma dimensão alegórica, pois corresponde a uma forma de representação pela qual a ideia genérica (ou seja, a ideia preconcebida) sobre um grupo social encontra sua “ilustração”, ou concretização em uma única imagem ou narrativa composta especificamente para confirmar aquela generalização falsa.⁹⁵

Iracema é um filme com uma estrutura teleológica, onde a narrativa é guiada por dois personagens principais que interagem entre o mundo ficcional e a “realidade”, ora da cidade de Belém, ora das margens da rodovia em construção, no coração da Floresta Amazônica. Através desse fio condutor, os personagens de Iracema e Tião Brasil Grande são centrais e têm uma estratégia alegórica perceptível na postura dos cineastas diante da sociedade. Como vimos ainda nesse capítulo, foi uma escolha de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, em conjunto com Wolf Gauer, contar a história de uma ribeirinha que se envolve com um caminhoneiro “estrangeiro”. Através desse “romance”, os realizadores do longa simbolizam o desastre do projeto modernizador do regime militar através da personagem estereotipada de uma indígena sem futuro, que não tem muitas opções dentro da civilização além da prostituição, e do caminhoneiro, igualmente pensado através de um estereótipo, que carrega em todos

quem Lichterbeck não teve contato. O jornalista aponta que a extração mineral é parte de um avanço capitalista pela Amazônia, que também conta com o desenvolvimento das madeiras e com o agronegócio, já exposto acima, através das fazendas de gado e de soja e de indústrias agrícolas. Para Lichterbeck, o que se vê na Amazônia de hoje não é mais um paraíso intocado, mas sim uma região onde se consolida um sistema econômico imparável e agressivo. A Amazônia retratada pelo jornalista alemão é parte das consequências do projeto idealizado pelo regime militar, onde a aventura de desbravar a floresta antes intocada traria, de acordo com a promessa de um novo tempo para o país, desenvolvimento, modernização e expansão econômica. Porém, o que não era dito nos belos discursos de euforia e coragem, era que nesses planos não estavam inclusos a preservação ambiental, a distribuição igualitária de renda e a inserção dos amazônidas no modo de vida humano, com direitos básicos de moradia, saúde, educação e de trabalho respaldados e garantidos pelo Estado. (LICHTERBECK, Philipp. A Nova Amazônia. *DW*. Alemanha, 3 de Julho de 2019. Disponível em <https://www.dw.com/pt-br/a-nova-amaz%C3%B4nia/a-49448255> Último acesso em 04 de outubro de 2020.)

⁹⁵ XAVIER, Ismail. Op cit. 2005. p. 348-349.

os seus signos o caráter do discurso de progresso da ditadura, sendo explorador, misógino, racista e, em diversos momentos, meritocrático. *Iracema*, por sua vez, representa um povo violentado pela consolidação do capitalismo e pela modernização acelerada da década de 1970. Porém, mesmo sendo alegorias claras e estereotipadas, elas não são simplistas, conforme buscaremos mostrar a partir de algumas interpretações

A primeira delas é a de que *Iracema* representa, também, se pensarmos na abrangência de sua personagem nos moldes da colonização brasileira, a indígena à qual seu nome faz referência, romanceada por José de Alencar ainda no século XIX, no livro que tem como título *Iracema* e que conta a história de amor entre um europeu e uma indígena que, depois de muita dor, dá a luz a Martim, símbolo da união entre os dois povos e o nascimento de uma nação, como um mito fundador. Além disso, a ribeirinha de Bodanzky e Senna pode, também, ser uma alegoria clara do que o anagrama de seu nome representa: a América, um continente invadido, estuprado, saqueado e assassinado em nome da civilização. Já Tião Brasil Grande, além de carregar o caráter de um típico apoiador da ditadura militar, também pode representar, analisado a partir dos olhos de historiadores de 2020, os apoiadores de Jair Bolsonaro que têm o empenho de compor um corpo político e social saudosista da ditadura militar, fazendo manifestações que pedem o fechamento do Congresso Nacional e a volta do AI-5, por exemplo. Tião, ainda, tem potencial de simbolizar o colonizador europeu que invadiu o território habitado por indígenas, ignorando suas subjetividades, impondo seus costumes e os explorando, tanto em mão de obra braçal quanto em termos sexuais.

Ou seja, pensando nos conceitos de alegoria apresentados por Xavier, entendemos que *Iracema, uma transa amazônica* possui, para além do que é visível, inúmeras representações alegóricas que, montadas através de um jogo entre as analogias e as dessemelhanças, realizadas por um “leitor competente”, com os olhares educados e a sensibilidade aguçada, resultam em elementos dizíveis que nos trazem reflexões não só sobre o processo de modernização da região amazônica na década de 1970, mas também sobre toda a violência sofrida por uma camada social que nunca esteve realmente livre do processo colonizador, praticado por grandes nações europeias, há mais de cinco séculos atrás, ou por seus descendentes da atualidade. Ao longo deste trabalho, iremos nos deparar com essas inúmeras possibilidades de interpretação de *Iracema*.

2. OS SIGNOS DA COLONIZAÇÃO: DA MATA PARA A CIDADE

Assim é a identidade da Amazônia. Um corpo formado pelos rios enormes, pelas selvas brutalmente dilaceradas, pelos povos indígenas dizimados, pela saga dos homens na conquista da natureza⁹⁶.

O primeiro bloco de *Iracema, uma transa amazônica* funciona como uma espécie de prelúdio, onde logo após os letreiros iniciais (quando já é possível ouvir o barulho de motor de um barco), nos é apresentado um plano fechado de dentro da mata onde Iracema navega com sua família pelo rio Guamar. Esse momento introdutório começa com lentidão, circunstância em que acompanhamos o trajeto na velocidade do barco, vendo a mesma floresta que os olhos de Iracema. Um homem fica à frente do barco, como se estivesse guiando o caminho. A câmera na mão de Jorge Bodanzky traz a sensação de que estamos, assim como a família ribeirinha, saindo de dentro da mata, deixando para trás os símbolos do que ainda não foi colonizado: o verde, o rio, a mata e a inocência da menina antes de ser engolida pela modernização.

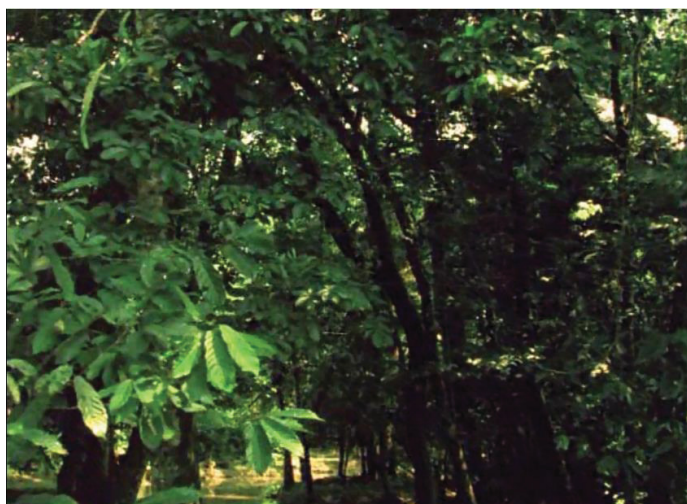


Imagem 5

A primeira imagem do longa é da mata fechada.
Fonte: IRACEMA, 1974

⁹⁶ SOUZA, Márcio. *História da Amazônia: do período pré-colombiano aos desafios do século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 26.

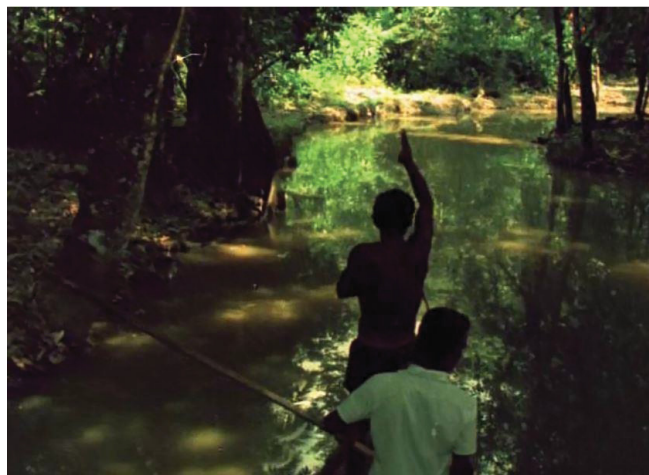


Imagem 6
Homem guiando o barco Graças a Deus pelo rio, ainda na mata fechada.
Fonte: IRACEMA, 1974.

Através de um movimento em *plongée* da câmera, vemos o barco inteiro até chegar em Iracema, sentada com uma mulher que, aparentemente, é sua mãe, e com outras crianças, abanando a brasa que esquentava a comida dos que estão no interior do barco. No próximo plano, a câmera sai de dentro do barco e mostra seu exterior. O nome do veículo é “Graças a Deus”, o que evidencia o caráter religioso do povo que habita a mata e as margens dos rios, herança da presença colonizadora da igreja católica desde os primeiros passos dos europeus na região⁹⁷. Enquanto essas imagens acontecem, ouvimos apenas o som diegético do motor do barco, um signo da modernização já presente nas águas da Amazônia. Esses elementos, que nos remetem à religião e à modernidade, são significantes da presença dos colonizadores e civilizadores⁹⁸ no território, que, de alguma forma, modificaram – ou sufocaram –, o modo de vida dos ribeirinhos e indígenas que vivem na mata.

⁹⁷ De acordo com Márcio Souza, o primeiro missionário a se juntar a uma tropa de conquistadores rumo à Amazônia foi o cronista espanhol frei Gaspar de Carvajal, que participou da expedição do também espanhol Francisco Orellana, saindo de Quito, no Peru, em 1541. Segundo Souza, os relatos de frei Gaspar de Carvajal não enfatizam apenas as deslumbrantes paisagens da floresta, mas também a limitação de fé do povo que ali vive: “Descendo o grande rio, enfrentando duras provações, a paisagem não é senão paisagem para o destino maior do cristianismo sobre a terra. Esse ascetismo retórico está sempre a um passo do exercício de tapar os ouvidos aos gritos dos exterminados e escravizados”. Ibidem. p. 81-82.

⁹⁸ Uma das campanhas do regime militar nesse período era a “Ocupar para não entregar”, que incentivava a ocupação da região amazônica por migrantes de outras áreas brasileiras. A migração sulista foi das causas para as interferências nos hábitos culturais dos amazonenses. O longa de Bodanzky e Senna retrata essa influência cultural em diversos momentos, através das crenças religiosas, das músicas tocadas em bares e nas vestimentas de alguns homens, no estilo gauchesco. SOUZA, César Martins de. Ditadura, grandes projetos e colonização do cotidiano da Transamazônica. In: *Revista Contemporânea – Dossiê 1964-2014: 50 anos depois, a cultura autoritária em questão*. Ano 4, nº 5. 2014.



Imagem 7

Primeira cena de Iracema, cozinhando no barco, navegando pelo rio Guamar, momentos antes da chegada em Belém.

Fonte: IRACEMA, 1974



Imagem 8

Iracema na janela do barco Graças a deus.

Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 9

Iracema ainda representada como uma menina, enfeitando o barco.

O enquadramento exhibe a água, a floresta, o barco, as bandeiras coloridas e a sua família. Esses elementos representam a infância da ribeirinha, próxima da mata e da sua ancestralidade.

Fonte: IRACEMA, 1974.

A família de Iracema representa, no conjunto de signos composto pela mata, pelo rio, pelo barco, pelas características físicas e modos de vida simbólicos – como a massa de mandioca e o peixe que comem ou a exploração de elementos da floresta para a própria subsistência –, aqueles que há mais de quinhentos anos são colonizados e dominados sob a justificativa do “progresso”: os indígenas brasileiros. Esses, a verdadeira “família tradicional brasileira”, que ao longo da história de colonização do território amazônico são anulados em suas subjetividades, mesmo que

resistindo, para não impedir o desenvolvimento das grandes nações que, através da exploração da mão de obra e da natureza, seguem acumulando capital nas mãos de poucos.

Como aponta Ailton Krenak,

A modernização jogou essa gente do campo e da floresta para viver em favelas e em periferias, para virar mão de obra em centros urbanos. Essas pessoas foram arrancadas de seus coletivos, de seus lugares de origem, e jogadas nesse liquidificador chamado humanidade. Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas nesse mundo maluco que compartilhamos.⁹⁹

Para o autor, a ideia da existência de uma “humanidade” é um dos pilares para mais de dois mil anos de barbáries e violências entre os homens e contra a natureza. O líder indígena aponta, no seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, que a compreensão do homem branco europeu de que existia uma humanidade esclarecida, que tinha o direito de ir ao encontro de uma outra humanidade, essa obscura, a dominando através do processo colonizador, com a justificativa de lhes trazer luz¹⁰⁰, é o cerne de um desastre ambiental e social que nos conduz para a possível extinção da nossa espécie. Krenak ressalta que, ao negar aos povos originários do “Novo mundo” – ou seja, do continente americano, invadido pelo europeus há quinhentos anos atrás –, o direito de ser quem eles eram, negou-se também a relação entre o ser humano e a natureza, como se um não fizesse parte do outro.

No livro *Dialética da colonização*, Alfredo Bosi, ao introduzir o assunto da colonização não só como um processo econômico, mas também como modo de domínio e imposição de culturas, lembra que a religião foi, e continua sendo (aqui tomando a liberdade de fazer um adendo ao raciocínio de Bosi), uma poderosa arma.

A colonização é um projeto totalizante cujas forças motrizes poderão sempre buscar-se no nível do *colo*: ocupar um novo chão, explorar os seus bens, submeter os seus naturais. Mas os agentes desse processo não são apenas suportes físicos de operações econômicas; são também crentes que trouxeram nas arcas da memória e da linguagem aqueles mortos que não devem morrer. Mortos bifrontes, é bem verdade: servem de agulhão ou de escudo nas lutas ferozes do cotidiano, mas podem intervir no teatro dos crimes com vozes doridas de censura e remorso. Santiago de Compostela excita os *matamoras* nas lutas de reconquista ibérica; a Cruz vencedora do Crescente será chantada na terra do pau-brasil, e subjugará os tupis, mas,

⁹⁹ KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2019. p. 14.

¹⁰⁰ Ibidem. p. 11.

em nome da mesma cruz, haverá quem peça liberdade para os índios e misericórdia para os negros. O culto celebrado nas missões jesuítas dos Sete Povos será igualmente rezado pelos bandeirantes, que, ungidos por seus capelães, irão massacrá-las sem piedade.¹⁰¹

Para Bosi, o processo colonizador não priva os indivíduos de crenças, mas anula as subjetividades de suas próprias religiosidades, cultos ou narrativas míticas, impondo o seu modo de pensar ao aproveitar-se das fragilidades humanas que nos levam, como seres temerosos, a buscar alento e explicações no que está além do plano terrestre. A família de Iracema, claramente não-europeia, assim como os demais moradores da região amazônica que são retratados em outros momentos do longa, não é apenas um suporte físico para o sustento do sistema econômico, como aponta Bosi, mas também seres que tiveram a cultura de seus ancestrais anuladas pela cultura cristã imposta pelos colonizadores.



Imagem 10

Barco Graças a Deus navegando no interior da floresta Amazônica.
Fonte: IRACEMA, 1974.

Após três minutos do longa, quando o barco ancora em uma vendinha às margens do rio, para que um homem, possivelmente o pai de Iracema, venda frutos extraídos da mata, o som de um rádio rompe o silêncio do barco e um locutor passa notícias para os habitantes do interior do Estado do Pará. O barulho vindo do aparelho evidencia, mais uma vez, aspectos da modernização da região, mesmo que no meio de cenas que retratam a natureza, a simplicidade e a pobreza do dia a dia desses ribeirinhos, contradizendo o discurso de desenvolvimento e modernização feito pelo

¹⁰¹ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. p. 15.

governo militar¹⁰². Depois que o aparelho de rádio aparece, ele toma grande importância na narrativa e todos ouvem curiosos as notícias declaradas pelo locutor. A voz do rádio é como uma ponte entre a vida da floresta, das margens dos rios, e da cidade.

Após um banho de rio com outras crianças, onde Iracema é retratada com ar infantil e alegre, enquanto as mensagens de pessoas desconhecidas são anunciadas pelo locutor, o barco segue seu trajeto. Ao chegar ao porto do Mercado Ver-o-peso, signo do capitalismo, o momento introdutório é encerrado e entramos no segundo bloco do filme.



Imagem 11

Mulher que viaja com Iracema no barco Graças a Deus, com um aparelho de rádio no colo, navegando pelo rio Guamar, em meio à floresta amazônica. O rádio aparece como um elemento de ligação entre a não-civilização e a modernidade, simbolizando os discursos de integração social e milagre econômico do regime militar.

Fonte: IRACEMA, 1974.

Esse bloco inicial de *Iracema, uma transa amazônica* mostra, através do deslocamento – algo que está presente durante toda a trajetória da menina – a aproximação dos moradores do interior da Amazônia com o contexto de modernização acelerada e conservadora do país, exibindo os primeiros passos de uma família ribeirinha em direção à cidade, à civilização.

Nesse contexto, início da década de 1970 e auge do “milagre econômico”¹⁰³, uma das questões mais debatidas pelo regime militar era a da *integração nacional*,

¹⁰² No terceiro capítulo desta pesquisa, iremos analisar com maior aprofundamento o período do início da década de 1970 no Brasil, contexto no qual *Iracema* foi produzido, com a intenção de relacionar as misérias expostas pelo longa em contraposição ao discurso de progresso proferido pelo regime militar.

¹⁰³ Como já apontamos, no capítulo três, ao debater o “mito Brasil Grande”, iremos trabalhar o conceito de “milagre econômico” de forma mais aprofundada. Aqui, o importante é sabermos que a questão da

que consistia na intenção do regime de promover o desenvolvimento de todos os territórios do país de forma igual, resultando na integração social como um todo. Segundo o *Manual básico* da Escola Superior de Guerra, a integração nacional visa a:

Consolidação da comunidade nacional, com solidariedade entre seus membros, sem preconceitos ou disparidades de qualquer natureza, visando a sua participação consciente e crescente em todos os setores da vida nacional e no esforço comum para preservar os valores da nacionalidade e reduzir desequilíbrios regionais e sociais. Incorporação de todo o território ao contexto político e socioeconômico da nação.¹⁰⁴

Essa ação do regime foi um dos fatores que mais beneficiou os meios de comunicação – representados no início de *Iracema* pelo rádio –, sobretudo o televisivo, que trabalhava no sentido de consolidar no imaginário social essa “comunidade nacional”. Em 1967 o governo fundou o Ministério das Comunicações e elaborou um sistema de micro-ondas via satélite, que foi inaugurado em 1968, e possibilitou a transmissão de televisão em todo o território nacional¹⁰⁵. Esta estratégia de desenvolvimento resultou na indústria da comunicação em um viés político de posicionamento pró-regime, visto que ela fortaleceu um laço de interesses entre os grandes empresários e os militares.

O Estado estimulava uma produção cultural com base no discurso de integração, através de uma política que tinha como objetivo nacional diminuir as diferenças culturais entre os cidadãos de todo o território, promovendo avanços e transformações no que diz respeito às comunicações. O que, como vimos, beneficiou diretamente os empresários do setor. Em uma palestra na Escola Superior de Guerra, em quatro de setembro de 1974, o publicitário Mauro Salles¹⁰⁶ afirmou que:

O programa brasileiro não aceita a paralisação do crescimento. Ao contrário, partimos para criar riquezas que agora nos permitem organizar um II Plano Nacional de Desenvolvimento em que a palavra *integração*, com seu sentido

“integração nacional” foi parte importante do discurso de modernização e progresso do período abordado.

¹⁰⁴ A edição utilizada aqui do *Manual Básico* da Escola Superior de Guerra foi publicada em 2014 como um apanhado de todas as doutrinas da ESG ao longo do tempo. No que se refere à noção de integração nacional, ela condiz com os anseios da ESG nos anos do regime militar, de acordo com o *Manual Básico* publicado em 1976 e utilizado por Fernando Menezes em sua dissertação. ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA, 2014, p. 24.

¹⁰⁵ Na Amazônia, esse sistema de transmissão só foi consolidado em 1970. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p. 118.

¹⁰⁶ Marcos Salles foi um publicitário muito envolvido na expansão da indústria cultural no país durante os anos do regime militar, além de ter sido diretor de jornalismo e de programação da TV Globo em 1965, durante as primeiras transmissões do canal.

social e econômico, passa a ter um sentido maior. O II PND vai dar as grandes linhas para uma expansão ainda mais acelerada do consumo de massa, do desenvolvimento do mercado interno.¹⁰⁷

Contudo, a unidade cultural exposta pelos meios de comunicação e pela indústria era comandada pelo aparelho estatal, reproduzindo o que o regime considerava importante para a tal integração. Segundo Joseph Comblin, “no Estado de Segurança Nacional, não apenas o poder conferido pela cultura não é reprimido, mas é desenvolvido e plenamente utilizado. A única condição é que esse poder seja submisso ao Poder Nacional, como vistas à Segurança Nacional”¹⁰⁸. Portanto, este esquema entre o setor da comunicação e o Estado produzia conteúdo baseado na Doutrina de Segurança Nacional¹⁰⁹ e foi responsável por grande parte da visão de ordem, desenvolvimento e progresso instaurado no imaginário popular da época.

Sendo assim, além da censura, do baixo nível de instrução da população e do abandono do sistema educacional, que já era precário antes mesmo do golpe militar, os conteúdos televisivos que traziam uma falsa imagem de um país em harmonia e desenvolvimento, como as produções da TV Globo que eram ironizados como “padrão Globo de qualidade”, se somaram à intensa propaganda política promovida pelo governo, o que concretizou no imaginário social a impressão de que Brasil estava em pleno desenvolvimento, vivendo um milagre econômico. Dessa forma, diversas famílias, como a de Iracema, foram incentivadas a participar do prometido desenvolvimento econômico e social, abandonando seus modos de vida para se integrar ao projeto de Brasil Grande, tão propagandeado pelos meios de comunicação.

O que acontecia nesse contexto, assim como ocorreu nos primeiros anos da colonização portuguesa no Brasil, foi o sufocamento das culturas locais em nome da civilização. Buscando a consolidação da tal “comunidade nacional”, baseada em uma identidade una, as culturas tradicionais foram sufocadas para que essas pessoas pudessem pertencer à dita civilização. Robert Stam, teórico americano, aponta que

¹⁰⁷ SALLES, Mauro. 1974, p. 6 apud ORTIZ, Renato. Op cit. 1988, p. 118-119.

¹⁰⁸ COMBLIN, Joseph. *A ideologia da Segurança Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 239.

¹⁰⁹ A Doutrina da Segurança Nacional, elaborada por militares da Escola Superior de Guerra (ESG), foi em um conjunto de normas, métodos e objetivos geopolíticos que tinham como elemento essencial o desenvolvimento econômico e teve início em 1967. NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*. São Paulo: Editora Atual, 1998. p. 22.

no cinema brasileiro “o ditador contemporâneo é retratado como o herdeiro moderno dos conquistadores”¹¹⁰ e, em *Iracema, uma transa amazônica*, a alegoria presente no personagem Tião, que o simboliza como a própria ditadura militar, como veremos com maior aprofundamento em diversos momentos desta dissertação, evidencia a violência da anulação das subjetividades dos indígenas, que ocorrem desde os primeiros anos de colonização do território brasileiro, e que resultaram na marginalização de diversos de seus descendentes. A *Iracema* de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, simboliza, o silenciamento de uma cultura e as consequências da imposição de uma dita “civilização” evidenciando que, “com o sequestro da alteridade do índio, ficou sequestrada também a Amazônia”¹¹¹.

2.1 Comunidade nacional e civilização: anulação das subjetividades indígenas

Nos primeiros anos da ditadura militar, a criação de um órgão oficial de propaganda do regime foi uma necessidade em decorrência de uma pesquisa realizada pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE), que apontou a baixa popularidade do regime no ano de 1967, inclusive do então presidente, o General Costa e Silva. Sendo assim, com o intuito de melhorar a imagem dos militares e a opinião dos brasileiros sobre o governo, no dia 15 de janeiro de 1968 foi criada a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), que atuou até 1974, operando, então, exatamente no contexto que este trabalho tem como recorte de estudo¹¹². Várias das produções desse período estão no canal do Arquivo Nacional

¹¹⁰ STAM, Robert. *Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. p. 26

¹¹¹ SOUZA, Márcio. *História da Amazônia: do período pré-colombiano aos desafios do século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 88.

¹¹² Um ponto importante levantado pela historiadora alemã Nina Schneider, é a problemática de pensar na propaganda como um órgão *todo-poderoso*. Para a autora, a propaganda por si só não é a única responsável por consolidar um imaginário-social. Segundo ela, o contexto econômico e social em que as propagandas são reproduzidas dizem muito sobre elas, sendo que o conteúdo propagandista atende, sobretudo, aos anseios da população. Para a eficácia de sua propagação, há uma dialética entre a mídia, a comunicação e o poder social para gerar a produção e a recepção dos conteúdos e seus símbolos, com o intuito de suscitar opiniões e consentimentos em relação às ditaduras. Nina Schneider cita o estudo pioneiro de Ian Kershaw, feito em 1980, que apontou que o mito de Adolf Hitler, ditador alemão, não foi concebido apenas através do sucesso das campanhas de propaganda, mas também é resultado da capacidade do ditador de ouvir os anseios e desejos da população alemã na época. Segundo Schneider, Kershaw acredita que a população ajudou a construir o mito de Hitler. SCHNEIDER, Nina. Propaganda ditatorial e invasão do cotidiano: a ditadura militar em perspectiva comparada. IN: *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 43, n. 2, maio-ago. 2017, p. 335.

no *Youtube*, onde filmetes e reportagens, entre outros produtos audiovisuais, produzidos em diversos momentos da propaganda oficial do Estado brasileiro, são disponibilizados para acesso público. Sobre o contexto do milagre econômico, podemos assistir alguns documentos que expõe a questão da construção do imaginário social de um país em desenvolvimento e harmonia social.



Imagem 12

Cinejornal da Agência Nacional mostrando o encontro do General Costa e Silva, então presidente do país, com uma índia e seu bebê, em uma visita à uma aldeia da etnia Carajás, na Ilha do Bananal, no Tocantins, em 1969. Fonte: Arquivo Nacional, 2018.

Um desses vídeos produzidos pela AERP, através da Agência Nacional, que pode ser uma rica fonte sobre a compreensão do discurso de bem estar social promovido pelo regime, é uma reportagem produzida em 1969, intitulada “Carajás na Ilha do Bananal”¹¹³ e exibida no Cinejornal Informativo número 145, onde o então presidente Costa e Silva, que, como vimos antes, estava com a popularidade baixa entre os cidadãos, é exibido em uma viagem à Ilha do Bananal, a maior ilha fluvial do mundo, localizada no Estado do Tocantins, entre os rios Araguaia e Javaés, considerada reserva de proteção ambiental desde 1959.

A reportagem destaca, desde o começo, através de uma primeira cena que mostra uma imagem aérea da ilha, a região como um paraíso natural, onde vivem indígenas com o privilégio de estar em uma comunidade ainda primitiva, como narra a *voz-over*. No primeiro corte do vídeo, as imagens aéreas dão espaço à cena de

¹¹³ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=BpXAYAf5fOQ&t=16s&ab_channel=ArquivoNacional. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

índios jovens tocando instrumentos de sopro, produzidos de metal, como clarinetes, flautas e trompetes, detalhe que já evidencia a intenção de apresentar a tribo Carajá como pertencente, também, à “civilização brasileira”. Esses indígenas, apesar de vestidos com roupas e adereços típicos e de viverem em meio à natureza quase virgem, são expostos ao longo da reportagem como inseridos em um contexto de primitivismo, mas desejosos de pertencer à nação e à civilização. Eles fazem catequese e estudam música clássica, além de outros elementos da cultura ocidental que aparecem em seu cotidiano ao longo do filme, como se estivessem vivendo essas condições por um desejo próprio, e não uma imposição das classes dominantes.

Aos 40 segundos da reportagem, o general Costa e Silva aparece caminhando ao lado de diversos homens vestindo roupas formais, como terno e gravata ou uniformes militares, todos brancos e de aparente idade avançada. Esse momento narra o primeiro encontro das autoridades com os índios Carajás, a *voz-over* esclarece:

É a aldeia do Bananal que o presidente da República visita, sendo ali recebido pela tribo e autoridades, entrando na verdadeira intimidade dos silvícolas, obsequiando-os e levando-lhes a presença da *grande pátria* a que hoje se integram definitivamente: o Brasil.¹¹⁴

O discurso da reportagem evidencia a ideia de que a ida do presidente Costa e Silva à Ilha do Bananal é um ato de integração dos indígenas ao Brasil, o que demonstra que os órgãos de publicidade e propaganda estatais estavam produzindo conteúdos de acordo com as diretrizes da Doutrina da Segurança Nacional, que visava a integração nacional como um dos principais fatores para consolidar a harmonia e o desenvolvimento econômico no país. Ao longo da reportagem, são exibidas cenas em que os índios Carajás apresentam elementos típicos de sua cultura ao general Costa e Silva que, por sua vez, também traz objetos característicos da sociedade em que está inserido, como no momento em que o presidente apresenta uma espingarda a um indígena que, em contrapartida, exhibe uma lança de pesca.

¹¹⁴ Ibidem.



Imagem 13

Indígenas da aldeia Carajás tocando instrumentos de sopro para o presidente Costa e Silva e outras autoridades, em 1969.

Fonte: Arquivo Nacional, 2018.

Após alguns segundos de imagens dos habitantes da aldeia Carajás caminhando em companhia de um padre, em frente à uma igreja católica, uma enorme cruz é destacada no plano geral da cena como símbolo da influência cristã no cotidiano desses indígenas que, por mais isolados que estejam, são atingidos por elementos do ocidente e da colonização europeia, como o cristianismo. Um corte transporta o espectador para a cena representada pela imagem acima, onde os índios aparecem em contato com instrumentos musicais que não pertencem à cultura deles, e a narração esclarece:

Os Carajás amam a música e a catequese lhes trouxe elementos da civilização para expressar ritmos e melodias da terra. A sua dança revela a natureza pura, o êxtase de mistérios ocultos, mitos e encantações que transparecem em seus músculos tatuados¹¹⁵.

As imagens que sucedem o texto em *voz-over* mostram os índios Carajás em suas danças e rituais típicos, inclusive de luta, como se estivessem exibindo uma performance para as autoridades, que assistem às manifestações sentados embaixo de uma árvore, aproveitando a sombra do local. As escolhas de filmagens – que enfatizam os indígenas encenando aspectos de suas culturas em frente ao presidente e seus companheiros –, a narração e o formato em que a prática das manifestações culturais dos Carajás são exibidas, carregam uma atmosfera de espetáculo aos costumes dos povos não-civilizados, como se seus hábitos fossem algo mágico e não

¹¹⁵ Ibidem.

um modo de vida real. Logo em seguida a *voz-over* expõe: “Os Carajás civilizam-se rapidamente, souberam receber o presidente e a comitiva com seu próprio cerimonial e até com discursos lidos”¹¹⁶. Por fim, o narrador coloca a relação estabelecida entre os indígenas e os representantes do Estado como uma união entre a tradição e o progresso do país.

No filme *Iracema, uma transa amazônica*, através de uma montagem que trabalha com efeitos da realidade na ficção ao acompanhar a trajetória da ribeirinha Iracema, o discurso fílmico intenciona denunciar que não há uma unidade entre a tradição dos povos originais do território brasileiro e o progresso burguês que, através da modernização, busca incluir todos os cidadãos no sistema capitalista. Ao contar a história da Iracema, Bodanzky e Senna querem evidenciar a anulação das subjetividades dos povos indígenas que aconteceu na região amazônica em nome do progresso, assim como no processo de colonização do Brasil.

Amaranta Cesar, professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, possui diversos estudos sobre o lugar dos indígenas nas obras audiovisuais da atualidade. Essa questão da performance é estudada por ela no artigo *Tradição (re)encenada: o documentário e o chamado da diferença*¹¹⁷, publicado na revista *Devires*, onde a pesquisadora, ao analisar três obras do cinema documental contemporâneo que abordam questões relativas à diferença cultural, aponta que a prática de documentar as tradições indígenas como atos performáticos demarca as distinções culturais entre os povos. Além disso, principalmente quando eles mesmos estão por trás da produção ou muito próximos de quem produz, esses registros geram possibilidades aos indígenas de enfrentar os conflitos históricos, demarcando e reforçando seus lugares de existência e defendendo seus patrimônios culturais. Ou seja, essas encenações podem não ser apenas um espetáculo para o outro, mas também uma maneira de *tornar-se índio* e de manter tradições vivas. No caso da produção aqui estudada, elaborada pela Assessoria Especial de Relações Públicas, através da análise do discurso do que está para além do visível, nas fronteiras narrativas da obra, deduzimos que a performatividade indígena é, também,

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ CESAR, Amaranta. Tradição (re)encenada: o documentário e o chamado da diferença. In: *DEVIRES*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 86-97, jan/jun 2012. p. 95

uma forma de sobrevivência cultural, de demarcação de diferenças e uma maneira de preservar tradições.

Entretanto, ao contrário das obras estudadas por Amaranta Cesar, a encenação aqui é apropriada pelas autoridades para a construção de um imaginário que não beneficia os indígenas, visto que ao longo da estrutura fílmica a questão da civilização é posta constantemente e os lugares de diferença são expostos como algo antiquado e que não pertence ao conjunto social que caracteriza o progresso. Nesse sentido, o ato dos índios Carajás é substancialmente político, como um grito de resistência ante as imposições culturais das autoridades que os visitam.



Imagem 14

Carajás se apresentando para o presidente Costa e Silva e a sua comitiva, na Ilha do Bananal, no Tocantins.
Fonte: Arquivo Nacional, 2018.

A reportagem da AERP é emblemática por diversas razões. Um primeiro ponto que podemos levantar é a questão de colocar a imagem de Costa e Silva como um homem simpático, disposto a se relacionar até mesmo com os “não-civilizados”, como a voz do narrador ressalta em vários momentos do vídeo. Tal detalhe nos remete ao fato de que a baixa popularidade do regime fez com que a AERP fosse criada, justamente, a fim de melhorar a imagem dos militares e, principalmente, do General Costa e Silva. Vários vídeos com esse caráter, disponíveis no canal do Arquivo Nacional do site *Youtube*¹¹⁸, evidenciam essa intenção. Nesta pesquisa, escolhemos

¹¹⁸ <https://www.youtube.com/channel/UCcB7XUfJLfmtXx5KRKWAwCg> Último acesso em 04 de outubro de 2020.

especificamente a reportagem sobre a ida de Costa e Silva à Ilha do Bananal por se tratar de um tema importante para a reflexão aqui desenvolvida: a situação dos indígenas da Amazônia e a visão que o regime militar tinha sobre eles. A mistificação da cultura indígena, somado à ideia de civilização destes povos “primitivos” é um ponto chave para a análise da personagem Iracema, que, assim como os índios da etnia Carajás, expostos pela AERP e pela Agência Nacional, é inserida em um contexto onde a dita civilização – no vídeo institucional representada pela comitiva do presidente Costa e Silva, e na obra de Jorge Bodanzky e Orlando Senna pela cidade e outros elementos da modernização –, impõe hábitos, religiões e costumes diferentes dos seus, sufocando a cultura de um povo em nome do progresso de um “Brasil Grande”.

No contexto de 2020, a visão de soberania da cultura urbana, branca e capitalista diante da identidade indígena continua sendo realidade na sociedade brasileira. Os quinhentos anos de aniquilamento do modo de vida simbólico dos índios brasileiros são fortemente representados pela figura que exerce o cargo supremo da política no país, o presidente Jair Bolsonaro. Conservador, neoliberal e apoiador do regime militar, Jair Bolsonaro não mede esforços ao fazer comentários típicos de um colonizador ao que se refere à subjetividade indígena, não respeitando aspectos comportamentais, religiosos, costumes ou modos de sobrevivência em relação ao espaço em que ocupam. Diversos são os exemplos de falas do presidente que justificam essa análise, como no dia vinte e três de janeiro de 2020 quando, na entrevista em que anunciou o seu vice, o militar Hamilton Mourão, como chefe do Conselho da Amazônia, o então presidente afirmou que “índio está evoluindo” e “cada vez mais é um ser humano igual a nós”¹¹⁹.

Lamentavelmente, a trajetória de Iracema em *Iracema, uma transa amazônica*, é alegórica em vários aspectos da história do Brasil. Iracema não representa apenas um povo excluído do progresso, marginalizado e violentado pelo discurso da modernização na década de 1970; como representa também os primeiros povos a serem exterminados dessa terra com a chegada dos colonizadores europeus, e,

¹¹⁹ “ÍNDIO tá evoluindo, cada vez mais é ser humano igual a nós”, diz Bolsonaro. *Portal UOL*. São Paulo, 23 de janeiro de 2020. Disponível em: https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/01/23/indio-ta-evoluindo-cada-vez-mais-e-ser-humano-igual-a-nos-diz-bolsonaro.htm?utm_source=twitter&utm_medium=social-media&utm_content=geral&utm_campaign=noticias&fbclid=IwAR02LarefIOnqzSay7JAP8flog33P6MyGZJELeLwqvYfq6vb5FNmLA_7ajY Último acesso em 04 de outubro de 2020.

ainda, simboliza a luta diária e constante de um povo que ainda hoje não tem o direito de existir conforme suas próprias tradições, mas que também não é abarcado pelos mesmos privilégios dos que se julgam superiores.

2.2 Belém: o contato com a modernização do “povo da mercadoria”¹²⁰

Foi com essas palavras da mercadoria que os brancos se puseram a cortar todas as árvores, a maltratar a terra e a sujar os rios. Começaram onde moravam seus antepassados. Hoje já não resta quase nada de floresta em sua terra doente e não podem mais beber a água de seus rios. Agora querem fazer a mesma coisa na nossa terra.¹²¹



Imagem 15

Barco da família de Iracema chegando a Belém. Na imagem, vemos os principais elementos dos dois primeiros blocos do filme: a água e a mata, que remetem à Iracema ainda ribeirinha, e a cidade, que simboliza o contato com a modernização.

Fonte: IRACEMA, 1974

O início do segundo bloco narrativo acontece com a chegada do barco “Graças a Deus” em Belém. Através de um *travelling*, a câmera mostra o porto e seus arredores, diversas casas ribeirinhas, até chegar na imagem de várias pessoas também ancoradas no porto. O som diegético continua sendo do rádio, dessa vez com propagandas de fábricas de materiais para barcos. As imagens mostram famílias ribeirinhas em barcos, vendedores nas barracas de feira e alguns homens, provavelmente em situação de rua, tomando banho na beira do rio.

¹²⁰ O título deste subcapítulo é uma referência ao xamã Yanomami Davi Kopenawa que se refere ao homem branco ocidental como “povo da mercadoria”.

¹²¹ ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das letras, 2015. p. 408.



Imagem 16
A chegada no porto de Belém.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 17
A câmera em travelling registra a pobreza da vida portuária.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 18
Homens tomando banho nas águas do rio.
Fonte: IRACEMA, 1974.

Depois de apresentar o porto, um corte evidencia o olhar de Iracema para a cidade, através de um *close*. Por alguns segundos, ouvimos a voz do locutor do rádio, com sons de barcos chegando, enquanto o rosto de Iracema é destacado, com olhos apertados diante das dinâmicas da cidade. Uma mudança de plano mostra um homem, sem identificação, fumando um cigarro e olhando para a câmera, com feição desconfiada. Esse plano evidencia a questão da *câmera intrusa* do cinema verdade¹²², que se apropria da reação das pessoas retratadas para compor os signos do discurso fílmico intencionado pelos diretores, como veremos mais a frente, ainda neste capítulo.

¹²² WINSTON, Brian. A tradição da vítima no documentário griersoniano. In: PENAFRIA, Manuela (org.). *Tradição e reflexões: contributos para a teoria e a estética do documentário*. Livros LabCom, 2011.



Imagem 19

No segundo bloco narrativo, o olhar de Iracema é evidenciado diversas vezes pela câmera de Bodanzky, demonstrando a sua estranheza com os signos da modernização.

Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 20

Homem olhando desconfiado para a câmera.

Fonte: IRACEMA, 1974.

A curiosidade e a estranheza de Iracema pelos signos da modernização, que compõe a representação da cidade, são evidenciadas nesse segundo momento do filme. O olhar da menina é um elemento importante durante todo o longa, mas neste bloco narrativo é notável que a câmera de Bodanzky o busca com mais frequência. Diversos *closes* e planos fechados evidenciam olhos tranquilos, curiosos e sem esperanças. Durante o processo de chegada à cidade grande, ao conhecer os costumes de Belém, como a festividade do Círio de Nazaré – momento em que a câmera retrata a festa com uma linguagem de filme documentário –, e ao começar uma vida diferente, os olhos de Iracema se mostram poucas vezes espantados, mesmo ao assistir a apresentação da mulher sem corpo, uma atração da vida noturna de Belém. A expressão de Iracema ao encontrar a cidade representa a de seus ancestrais indígenas nos primeiros contatos com o homem branco e com todos os elementos que se relacionavam a eles. O estranhamento e a curiosidade por uma nova realidade muito atraente, que seduz com as cores, luzes, sons, pessoas e diversidades de informações, mas que leva Iracema, assim como levou seus antepassados, a entrar em um universo de violência que pode dizimá-la em sua subjetividade ou em sua materialidade, como aconteceu com grande parte dos indígenas brasileiros.

A jovem ribeirinha, na cidade grande, é apenas mais uma em meio à multidão, sem preocupação com o futuro, com o desenvolvimento ou com a modernização da sua região, e totalmente sem destino. Sua coragem, representada no olhar que, mesmo curioso com as novidades, está sempre firme, é uma alegoria da coragem de

um povo que não tem nada a perder. A falta de esperança, a situação de pobreza e a família, simbolizam o processo de colonização moderna da Amazônia que, em nome do progresso, transforma indivíduos como Iracema, vindo de lugares que não estão de acordo com os padrões da sociedade civilizada, em sujeitos perambulantes, que, desconectados com suas ancestralidades, acreditam não ter história, não ter identidade e não ter o que perder em um lugar onde a ascensão, para eles, não é palpável.

A pobreza exposta na sequência de apresentação do porto nos remete a um aspecto primordial para a compreensão dos efeitos da colonização: a mercantilização. Iracema carrega também a alegoria da mercadoria. Assim como as pessoas que vivem na região do porto, trabalhando na mata, no rio, no Mercado Ver-o-Peso ou nos subempregos da cidade, a menina é um produto prestes a ser comercializado como um elemento que compõe a modernização conservadora. Como aponta Alfredo Bosi sobre o processo colonizador das nações europeias durante os séculos XVI, XVII e XVIII,

[q]uando é aguçado o móvel da exploração a curto prazo, implantam-se nas regiões colonizáveis estilos violentos de interação social. Estilos de que são exemplos, diversos entre si, a *encomienda* mexicana ou peruana, o engenho do Nordeste brasileiro e das Antilhas, a *hacienda* platina. Sem entrar aqui na questão espinhosa dos conceitos qualificadores da economia colonial (feudal? semifeudal? capitalista?), não se pode negar o caráter constante de coação e dependência estrita a que foram submetidos índios, negros e mestiços nas várias formas produtivas das Américas portuguesa e espanhola. Para extrair os seus bens com mais eficácia e segurança, o conquistador erijou os mecanismos de exploração e controle. A regressão das táticas parece ter sido estrutural na estratégia da colonização, e a mistura de colono com agente mercantil não é de molde a humanizar as relações de trabalho.¹²³

A interação social estabelecida com o colonizador, que aqui, de uma forma simbólica, podemos entender como o próprio progresso defendido pelo regime militar, faz com esses indígenas, negros, ribeirinhos ou outros moradores da região de Belém, virem produtos que compõe o sistema de exploração da terra e do rio. Iracema, após contato com a cidade, como veremos adiante, se torna um produto sexual, que é colocado a disposição dos conquistadores que veem a Amazônia como um enorme território a ser explorado, assim como seus habitantes.

As cenas no Mercado Ver-o-Peso são carregadas por um tom curioso por parte de Iracema e da câmera na mão de Bodanzky. Animais silvestres, carcaças de peixes,

¹²³ BOSI, Alfredo. *Op cit.* p. 20-21.

objetos indígenas, plantas, sementes, frutos extraídos da floresta e diversos outros alimentos típicos da região são ofertados para os que passeiam pelo mercado. Na lógica mercantil, tudo é mercadoria.



Imagem 21
Iracema segurando penas de pássaros, curiosa, perguntando o preço de cada uma.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 22
A ribeirinha perguntando sobre os objetos a venda no Mercado Ver-o-Peso.
Fonte: IRACEMA, 1974.

Uma escolha curiosa feita pelos diretores na sequência do Mercado Ver-o-Peso foi a do *close* em anéis dourados, com pedras brilhantes e coloridas, que estavam à venda em uma das barracas do mercado. Tal imagem resgata na memória do espectador a construção narrativa e imagética que foi feita – em grande parte por materiais didáticos, pela literatura ou por obras audiovisuais – a respeito da chegada dos portugueses ao território onde hoje é o Brasil e do primeiro contato deles com os indígenas que aqui habitavam. Desde crianças, nos primeiros anos escolares, nos foi contada a história de troca entre portugueses e indígenas, ressaltando o quanto os objetos em ouro chamavam a atenção dos povos “recém-descobertos”. O destaque dado às bijuterias pelo discurso fílmico evidencia o valor que esse tipo de objeto ainda tem na vida desses povos colonizados, que anulados em suas próprias identidades, substituíram os acessórios feitos com penas, sementes, madeiras e outros elementos extraídos da mata, para se enfeitarem como os “civilizados”. No livro *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*, Davi Kopenawa relata os efeitos da aproximação dos povos indígenas com as mercadorias do homem branco:

Quando viram a profusão de objetos estranhos que eram guardados nos acampamentos dos brancos, nossos antigos, que nunca tinham visto nada parecido, ficaram muito excitados. [...] Então pensaram: “Todas essas coisas são realmente lindas! Esses forasteiros devem ser mesmo muito habilidosos, já que tudo o que tocam fica tão bonito! Devem ser mesmo engenhosos, para possuírem objetos valiosos!”. Foi assim que começaram a desejar muito as mercadorias e deram a elas também o nome de *matihi*, como se fossem

adornos de plumas ou cinzas dos ossos dos mortos. Depois, conforme as foram conhecendo melhor, deram um nome a cada uma delas, para poderem pedi-las aos forasteiros. Estavam muito empolgados, e ainda nem imaginavam que esses objetos novos traziam em si as epidemias *xawara* e a morte.¹²⁴

O *close* nas bijuterias é, também, uma alegoria do processo de colonização. A mineração é uma obsessão do projeto de desenvolvimento econômico, modernização e exploração ambiental do sistema capitalista. Desde a chega dos portugueses em território americano, a busca por ouro foi constante, se tornando, inclusive, durante o século XVIII, a principal atividade econômica da colônia. Em outubro de 1990, ao participar do Tribunal Permanente dos Povos sobre a Amazônia brasileira, em Paris, na França, Davi Kopenawa ironizou a relação do homem ocidental com o ouro através da seguinte pergunta: “O que fazem os brancos com todo esse ouro? Por acaso, eles o comem?”¹²⁵.



Imagem 23

Bandeja de bijuterias que imitam ouro e pedras preciosas a venda no Mercado Ver-o-Peso.
Fonte: IRACEMA, 1974.

¹²⁴ ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das letras, 2015. p. 409.

¹²⁵ *Idem*. p. 407.



Imagem 24

Frontispício alegórico que seria capa do livro *Viagem Filosófica*, de Alexandre Rodrigues Ferreira. O desenho em nanquim, feito no século XVIII, datado entre 1783 a 1792, retrata o Porto de Belém.

Fonte: Biblioteca Nacional Digital (fundação Biblioteca Nacional)

Esse desenho feito à nanquim (imagem 24), produzido no século XVIII, seria a capa do livro que relatava a primeira expedição científica financiada pela coroa portuguesa ao Brasil, que se chamaria *Viagem Filosófica*, de Alexandre Rodrigues Ferreira, mas acabou não sendo publicado¹²⁶. A ilustração representa diversas alegorias do período colonial brasileiro. A imagem retrata o porto de Belém, com vários objetos visuais que também podemos ver nas imagens de Bodanzky e Senna, sobretudo no segundo bloco narrativo, onde o porto do Mercado Ver-o-Peso é retratado, e na apresentação de Tião Brasil Grande, na sequência que analisaremos

¹²⁶ STOCO, Sávio Luís. *O Cinema de Silvino Santos (1918-1922) e a representação amazônica: história, arte e sociedade*. Tese de doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), 2019. p. 60.

a seguir. De acordo com Sávio Luís Stoco em sua tese de doutorado¹²⁷, ao analisar a imagem, podemos ver em segundo plano, no lado esquerdo, uma fileira de nativos carregando madeiras para um barco que está atracado no porto. Em primeiro plano, são retratados diversos comerciantes que aguardam que os moradores da região façam o trabalho pesado de carregar os pedaços de madeira. Além disso, na ilustração do século XVIII, vemos esses comerciantes oferecendo produtos, provavelmente vindos da metrópole, para as pessoas que por ali estão. A cena retratada também simboliza a relação mercantil da metrópole com a colônia, onde tudo é transformado em mercadoria e apresentado pelos colonizadores como uma grande novidade necessária aos colonizados, estabelecendo uma relação de consumo que também é exploratória.

2.3 O colonizador e o destino da nação

Ao longo do segundo bloco narrativo de *Iracema, uma transa amazônica*, o roteiro faz uma espécie de apresentação do ambiente e dos personagens, onde a presença de Tião Brasil Grande e de Iracema é exposta de forma equilibrada – sendo que os dois ainda não se conhecem e são apresentados separadamente –, e algumas outras cenas que registram o cotidiano de Belém – com ou sem a presença dos personagens principais –, que também tomam grande parte do bloco. Quando o longa muda de cenário, deixando um pouco de lado a personagem de Iracema, Tião nos é apresentado, em total contraposição à forma como a ribeirinha aparece na abertura do filme.

¹²⁷ Ibidem.



Imagem 25

Primeira cena de Tião Brasil Grande, quando ele se apresenta para o responsável pelo carregamento de seu caminhão.

Fonte: IRACEMA, 1974.

A primeira sequência do caminhoneiro gaúcho acontece no porto de Belém, depois de dez minutos do início do filme. O personagem interpretado por Pereio já inicia suas falas com um deboche em relação aos homens que trabalham com o rio, afirmando que a natureza os deixa folgados, porque eles ficam *“esperando uma correnteza para poder botar barco n’água”*. Nesse mesmo diálogo, Tião diz *“a natureza é mãe coisa nenhuma, a natureza é meu caminhão. A natureza é a estrada”* e depois, quando o trabalhador local fala que o Brasil é uma terra rica, Tião o contrapõe dizendo que o país ainda não é, mas vai ficar uma terra rica. Na sequência, os dois falam sobre a pátria mãe, a nação, e Tião diz *“a nação brasileira, essa nação que ‘tá crescendo, ‘tá progredindo”*, no mesmo momento, o trabalhador local fala *“viu? Essa que é a mãe!”*. Nas imagens, a câmera faz movimentos panorâmicos e de *zoom* para mostrar os homens trabalhando nas madeiras, todos com traços de ribeirinhos, caboclos ou negros.



Imagem 26
Homens tirando pedaços de madeira dos barcos para
carregar o caminhão de Tião.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 27
Trabalhadores que, segundo Tião, são folgados por
conta da natureza.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 28
Nesse momento, ele está falando de si próprio, dizendo que basta ter “cabeça” para se dar bem no Brasil,
enquanto os trabalhadores carregam seu caminhão de madeira.
Fonte: IRACEMA, 1974.

A relação que Tião Brasil Grande tem com a natureza é completamente diferente da relação de Iracema. Para o gaúcho, a natureza está à disposição dos homens para ser explorada, para se extrair riquezas. Com um discurso racista em essência, Tião, o colonizador, acredita ter maior capacidade intelectual que o povo amazônida e, por isso, justifica a sua exploração. Ao afirmar que “meu negócio é esse mesmo, eu ‘tô atrás é do dinheiro, da grana” e, ainda, “só não se dá bem nesse país quem não sabe se virar. Quem não tem ó, cabeça”, Tião demarca o seu lugar de explorador, de alguém que busca o lucro através da exploração do trabalho alheio. Logo em seguida, sentado em cima da mercadoria enquanto os homens trabalham, ele ordena que as madeiras sejam colocadas no cargueiro do caminhão com cuidado, sem nenhuma lasca, e diz: “eu sou mais eu, o Tião Brasil Grande, pode crer”. Sua postura, inclusive, reflete

as relações de força entre colono e colonizado, bem pontuadas por Frantz Fanon:

As relações colono-colonizado são relações de massa. Ao número o colono opõe sua força. O colono é um exibicionista. Sua preocupação de segurança leva-o a lembrar em voz alta ao colono que “o patrão aqui sou eu”. O colono alimenta a cólera do colonizado e sufoca-a. O colonizado está preso nas malas apertadas do colonialismo.¹²⁸

Ao longo de *Iracema, uma transa amazônica*, a relação colono-colonizado teorizada por Frantz Fanon é nítida. No quarto bloco narrativo do filme, quando Tião inicia sua viagem pela Transamazônica, levando de carona Iracema, os encontros dados às margens da estrada deixam clara a violência da colonização. Mais a frente, falaremos dessa relação com maior aprofundamento. Nessa sequência, Tião afirma que ele é o patrão, ele que tem “cabeça” para enriquecer e o direito de explorar aquele povo preguiçoso por meio de uma violência verbal.

Os elementos da sequência de apresentação de Tião são representações alegóricas de algumas campanhas emblemáticas do governo militar, como *É tempo de construir* (1971) e *Você constrói o Brasil* (1972), propagandas do período em que o processo de construção da Transamazônica estava em andamento e o regime passava a ideia de que os cidadãos deveriam trabalhar para a idealização de um Brasil Grande, com potencial econômico gigante e uma população que estava desbravando o próprio território, fazendo estradas para facilitar o transporte de mercadorias e promover o desenvolvimento econômico através das riquezas naturais. O caminhão de Tião Brasil Grande, elemento visual muito importante na narrativa, é um símbolo desses discursos, além de representar o projeto modernizador.

¹²⁸ FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A. 1968. p. 40.

1896.1971.

EBERLE.
75 ANOS
CRESCENDO
COM O
BRASIL.

E um dia um homem disse: faça-se uma fábrica.
E sua força de vontade assim o fez.
Isso em 1896.
Hoje, 1971. Abril.
Três fábricas. Um dos maiores parques industriais da América Latina.
Setenta e cinco anos de trabalho.
Profundamente ligados ao desenvolvimento do país. E a certeza de que é tempo de construir.
É tempo de Brasil grande.
E novos empreendimentos virão.

1896-1971
75
EBERLE

METALÚRGICA ABRAMO EBERLE S.A.
CARUARU - PE

A fábrica - 60.000 m² de área construída - 2.000 funcionários
mais de 500 produtos em 14 linhas de produção

Minha comemoração
de 75 anos está na
Medalha Abramo Eberle S.A.
Fundada em 1896 - 1971
Primeira indústria de Caruaru - Pernambuco
Rua Virgílio Silva - 440-100
Largura: 100m x 100m

Imagem 29

E um dia um homem disse: faça-se uma fábrica.
E sua força de vontade assim o fez.
Isso em 1896.
Hoje, 1971. Abril.
Três fábricas. Um dos maiores parques industriais da América Latina.
Setenta e cinco anos de trabalho.
Profundamente ligados ao desenvolvimento do país. E a certeza de que é tempo de construir.
É tempo de Brasil grande.
E novos empreendimentos virão.

1896-1971
75

Imagem 30

Propaganda de uma empresa metalúrgica, publicada no jornal Correio da Manhã, em 27 de maio de 1971. No detalhe, à direita, conseguimos ler o texto que evidencia o momento de crescimento do país. “E a certeza de que é tempo de construir. É tempo de Brasil Grande.”

Fonte: Correio da Manhã, 1971.

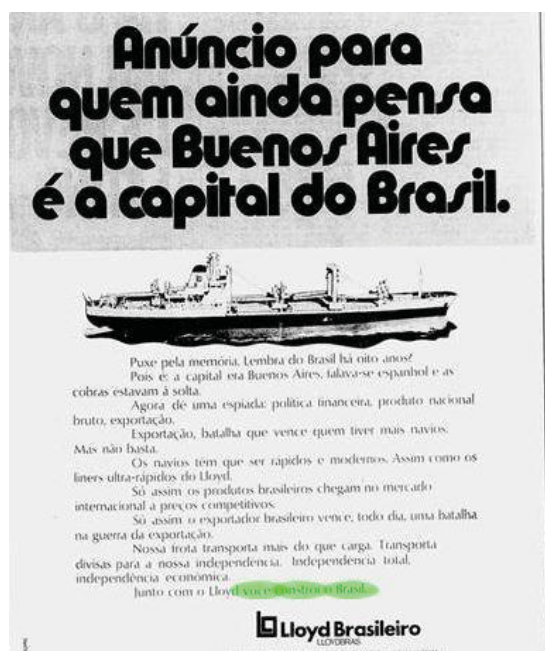


Imagem 31

Exemplo de como a campanha “Você constrói o Brasil” aparecia na publicidade. Nesse recorte do Jornal do Brasil, de 1972, a empresa náutica Lloyd afirma: “Junto com o Lloyd, você constrói o Brasil”.

Fonte: Jornal de Brasil, 1972.



Imagem 32

Essa propaganda da Embratel, publicada no Correio da Manhã (RJ), em 24 de março de 1972, fala sobre a integração da Amazônia com o centro-oeste, através das microondas da companhia telefônica. Esse tipo de desenvolvimento era parte do plano de integração nacional, que vimos anteriormente. No canto inferior direito está a campanha “Você constrói o Brasil”.

Fonte: Correio da Manhã, 1972.

Ainda sobre as violências da presença dos colonizadores, Fanon aponta: “Nas colônias o estrangeiro vindo de qualquer parte se impõe com o auxílio dos seus canhões e suas máquinas”¹²⁹. Alegoricamente, o caminhão de Tião é como a máquina citada por Fanon. É através dele que Tião violenta a floresta, circulando pelas estradas construídas pelo desmatamento, carrega as madeiras de lei, derrubadas e comercializadas de forma ilegal, e transporta Iracema como uma mercadoria, explorando-a sexualmente. O caminhão de Tião é a sua arma como colonizador.

¹²⁹ Ibidem. p. 30.



Imagem 33

No primeiro momento de Tião no filme, somos apresentados ao seu caminhão, um veículo que carrega vários dos símbolos do discurso de progresso.

Fonte: IRACEMA, 1974.

No período de produção de *Iracema, uma transa amazônica*, o milagre econômico era um artefato político de extrema importância para a união da nação em torno da construção de um novo futuro, enfatizado pelos discursos ufanistas e otimistas de membros do regime, que se referiam a deixar para trás o passado de subdesenvolvimento do país que, devido à crise política e a ameaça do comunismo, era impossibilitado de desenvolver economicamente e se tornar uma grande nação. Esse novo futuro estaria sendo construído pelos militares, através da ordem e com o apoio popular, como um “destino manifesto”. Esse era um novo começo do Brasil, e a “nação brasileira, essa nação que ‘tá crescendo, ‘tá progredindo” como afirma o personagem Tião Brasil Grande, era representada pela televisão, pela rádio e pelas mídias impressas, como um país prestes a cumprir o seu destino. Um detalhe importante da arma de Tião, o seu caminhão, é o adesivo colocado na frente do veículo que anuncia: “do destino ninguém foge”. Isso fazia sentido no imaginário de um povo que, historicamente, esquece do passado em nome de um futuro grandioso que sempre está por vir, mas que nunca chega. Nesse sentido, o filósofo Renato Janine Ribeiro nos lembra: “jamais ajustamos contas com a escravidão, com a colônia,

com a iniquidade. Talvez por isso, vivemos a ilusão do eterno recomeço”¹³⁰. Para Fernando Menezes:

No caso da ditadura militar no Brasil, mais que se furtar ao confronto com os problemas mais amargos de nossa história, a ilusão de um eterno recomeço se expressa como uma prática política efetiva que buscava, ao proclamar o rompimento com o passado por meio da “revolução de março”, marcar um passo rumo ao futuro grandioso e inexorável, suscitando a ação e adesão do brasileiro ao regime.¹³¹

Esse recomeço tinha como símbolo o início de uma nova década: os anos de 1970. O otimismo em relação ao futuro foi fortemente frisado pelas publicidades em revistas, periódicos e jornais do início da década de 1970. A promessa do governo era de que o Brasil se tornaria uma grande nação desenvolvida até o final do século XX, e os anos 70 seriam decisivos para a concretização desse futuro, visto que nesse espaço de tempo o regime militar seria um catalisador do desenvolvimento, já que a estabilidade política desejada e promovida pelos militares, notadamente atingida (como retratavam os meios de comunicação de massa e a propaganda oficial), simbolizada pela “harmonia social” em que se encontrava o país, que impedia que subversivos, comunistas ou outras ameaças, atrapalhassem o destino brasileiro de se tornar uma grande nação. O engajamento da população nessa causa foi evocado pelos meios de comunicação, como vemos no recorte a seguir:

¹³⁰ RIBEIRO, Renato Janine. *A sociedade contra o social: o alto custo da vida pública no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 97.

¹³¹ MENEZES, Fernando. *Enunciados sobre o futuro: ditadura militar, Transamazônica e a construção do “Brasil Grande”*. Dissertação (Mestrado), Brasília: PPGHIS-UnB, 2007. p. 72

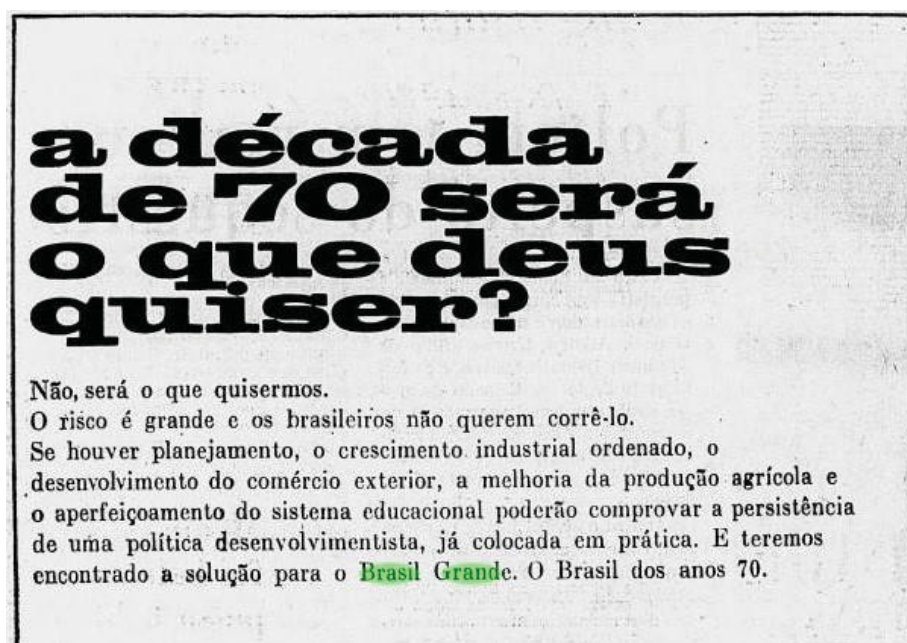


Imagem 34

Trecho publicado na Revista de Economia do Jornal do Brasil, em 17 de março de 1970, demonstrando a visão de otimismo em relação à década de 70, respaldada pelo mito “Brasil Grande”.

Fonte: Jornal do Brasil, Hemeroteca Digital.

Esse texto, publicado na Revista de Economia do Jornal do Brasil, no primeiro trimestre de 1970, representa bem a esperança do meio econômico em relação à década de 70. O trecho, que compõe o próprio editorial da revista e não é uma peça publicitária, convoca a população a integrar o movimento com um olhar positivo em relação ao futuro, enfatizando os principais fatores da política desenvolvimentista para antecipar o futuro e atingir o objetivo dos anos de 1970: transformar o país, finalmente, no Brasil Grande. O personagem de Paulo César Pereio é, na obra de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, uma alegoria desse discurso, o que será aprofundado no terceiro capítulo dessa dissertação, ao analisar a viagem empírica de Iracema e Tião pelo “progresso” da Transamazônica.

2.4 “Esse Brasil, agora, só vai daqui pra frente!”¹³²

Jorge Bodanzky e Orlando Senna retrataram o discurso de “ninguém segura esse país”, das campanhas mais emblemáticas do início da década de 1970 no Brasil, em diversos momentos do *Iracema*. Porém, uma cena em específico é claramente intencionada pela motivação de tocar nesse assunto. Trata-se de um momento, ainda

¹³² O título deste subcapítulo faz referência à fala de Tião Brasil Grande. IRACEMA, 1974.

no início do filme – no segundo bloco narrativo, onde os espectadores estão sendo introduzidos à problemática levantada pelo longa –, em que Tião encontra outros amigos, aparentemente também caminhoneiros, em uma churrascaria de Belém. A câmera acompanha Tião entrando no restaurante, andando com um jeito debochado e mexendo com garçonetes, o que evidencia a intenção dos diretores de colocar em Tião – um cidadão comum, apoiador do regime militar, típico propagador dos discursos elaborados pelos militares para controle social –, um ar de desrespeito com os cidadãos do local, além do sentimento de superioridade que o personagem transmite ao longo do filme.



Imagem 35

Tião Brasil Grande conversando sobre o futuro do Brasil, em uma lanchonete de Belém, evidenciando sua opinião sobre o crescimento acelerado do país.

Fonte: IRACEMA, 1974.

Um plano aberto mostra Tião sentado na mesa. Várias pessoas são exibidas na cena, um conjunto delas, localizadas no fundo da imagem, já em uma área fora do restaurante, olham para a câmera demonstrando curiosidade, de uma forma tão natural que temos a sensação de que uma atuação não foi combinada com os produtores do filme. Essa sequência da churrascaria evidencia, também, a questão colocada no capítulo anterior sobre a câmera intrusa, que entra na privacidade dos

*não-atores*¹³³ sem pedir licença, apropriando-se de suas ações e incorporando-as no conjunto de signos que compõe o discurso fílmico. Enquanto Tião discorre sobre o futuro da nação, a câmera procura homens em seus cotidianos, andando pela churrascaria, sentados à mesa a espera de algo ou alguém e, até mesmo, fazendo gestos corriqueiros como coçar o nariz ou bocejar. Nessa busca, o dispositivo localiza os rostos que pretende evidenciar e, através de *zoom in*, mostra os cidadãos de Belém vivendo seu dia a dia, alheios à filmagem e, talvez, alheios até mesmo à euforia em torno do crescimento acelerado da nação.



Imagem 36

Enquanto o caminhoneiro Tião discorre sobre o futuro do Brasil Grande, a câmera encontra um homem sentado sozinho no restaurante, bocejando e olhando para o dispositivo com ar de indiferença.

Fonte: IRACEMA, 1974.

¹³³ Esse é um termo escolhido por este trabalho para representar os habitantes da região de Belém que participaram das filmagens de *Iracema* como figurantes, visto que eles não eram atores profissionais e não estavam, exatamente, atuando nas cenas em que participaram, sendo elas planejadas de antemão entre os diretores e os sujeitos filmados ou não. Temos consciência de que existem diversos debates em torno do uso do termo *não-atores*, inclusive os que o consideram inadequado, sendo que a partir do momento em que a câmera é utilizada diante de um sujeito, é estabelecida uma relação entre o dispositivo e a pessoa, e a partir daí, através da performance criada para caracterizar uma atuação, se constrói um ator. Sobre a atuação dos sujeitos e a relação estabelecida com a câmera no cinema, Edgar Morin diz: “Assim, o ator não precisa exprimir tudo, aliás, não tem nenhuma necessidade de exprimir: as coisas, a ação, o próprio filme se encarrega de representar em seu lugar”. Ou seja, o cinema pode trabalhar com diferentes sujeitos, atores ou não-atores, pois o que dará significado à obra é o discurso cinematográfico e a relação criada entre o filme e o espectador. MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 84

Na mesa com seus amigos, o caminhoneiro é o centro das atenções. O assunto é a construção das estradas, como a Transamazônica, que, para o caminhoneiro, são um enorme símbolo de progresso na história o país. Tião afirma: “Tem que ter estrada! Não adianta nada plantar pra burro, colher e ficar parado com a mercadoria em frente de casa. Tem que jogar pra frente. Por isso que eu digo que agora, com essa estrada aqui, vai melhorar aqui”. O caminhoneiro gaúcho transporta madeira da região amazônica até São Paulo. Seu trabalho consiste em comprar madeira dos trabalhadores, que ao longo do filme relatam diversas formas de exploração, olhar os habitantes da região carregando seu caminhão, ou seja, fazendo a parte pesada e braçal do trâmite, e pegar a estrada novamente. Nessa ação de comprar, observar e dirigir seu caminhão, Tião está sempre menosprezando a força de trabalho dos homens que ele encontra pelo caminho, ressaltando que sem “trabalhar com a cabeça” eles não vão “para frente”, como se esses cidadãos não fizessem parte do que o Estado considera um dos elementos do desenvolvimento.

Tião então declara: “Mas eu acho que só pode melhorar. Agora, eu não sei também, direito, como é que vai ficar, só sei que só pode ir pra frente. Esse Brasil, agora, só vai daqui pra frente. Que nem diz aquela frase ‘Ninguém segura esse país’. E não ‘tão segurando mais, não’”. Em seguida, um dos homens sentados na mesa questiona Tião sobre a situação econômica mundial. O caminhoneiro gaúcho rebate: “Com o mundo eu não me interesse muito, só me interesse pelo meu país. O mundo ‘tá lá e o Brasil ‘tá aqui, compreendeu?”. E continua... “Só acho o seguinte... a vida de cada um depende do trabalho que ele quer. O governo ‘tá aí gastando, ‘tá construindo estrada. Quer dizer... o que tu paga de imposto, pô, não é nem a metade do que o governo ‘tá dando em estrada. E se não tiver estrada pra onde é que tu vai?”¹³⁴. Nesse trecho, os diretores escancaram o que queriam representar através de Tião Brasil Grande: o típico apoiador da ditadura, do regime autoritário que justifica as ações antidemocráticas do Estado com o argumento do desenvolvimento, ignorando totalmente qualquer crítica reflexiva em relação aos custos da existência de cada cidadão no corpo social. Como discutimos anteriormente, Tião é um dos pilares sociais que fundamentou a estrutura do regime militar por vinte e um anos.

¹³⁴ IRACEMA, 1974.

O que Tião parecia não saber era que justamente a situação econômica mundial que estava influenciando diretamente na decisão do governo de construir estradas como a Transamazônica, visto que o investimento dos países mais ricos no Brasil, através de empréstimos para o Estado, financiou parte das grandes obras do período, fato que fez com que a dívida externa do Brasil aumentasse em muito durante o período da ditadura militar. Porém, essas informações não chegavam à população em geral, aos cidadãos que se informavam através das mídias tradicionais, as quais omitiam as notícias que poderiam ser negativas em relação ao projeto do Brasil Grande.

2.5 Para além das imagens: a apropriação da dor e a câmera como dispositivo violento da modernidade

Ainda neste segundo bloco do filme, a câmera na mão de Bodanzky incorpora aspectos de documentário e registra a festa do Círio de Nazaré, manifestação religiosa que acontece todo ano em Belém, desde 1793. A personagem de Edna de Cássia é inserida em um contexto real de celebração, infiltrada entre milhares de pessoas que exaltam a padroeira da cidade. Entre imagens da procissão, da multidão arrastada pela corda de proteção, do policiamento rigoroso e das autoridades andando tranquilamente, afastados da aglomeração de pessoas, ouvimos um padre honrando a padroeira da Amazônica, em uma espécie de *voz-over*, mas que está ancorada a uma transmissão de rádio. Ao exaltar o símbolo religioso, o padre afirma:

Os homens de boa vontade da nossa terra te proclamaram rainha da Amazônia. O povo desta terra te honra, como sua padroeira poderosa. Todas as gerações te proclamarão rainha, padroeira, mãe, protetora. *Nós, os pioneiros das avançadas pelas matas adentro, num esforço de integração nacional, num esforço de aproveitamento das riquezas naturais desta terra ainda virgem, nós sentimos a esmagante grandeza do empreendimento. Nós advertimos o medo, perante o mistério dessa natureza nunca até hoje explorado* (grifos meus).¹³⁵

Essa fala, em um dos momentos de hibridismo entre a ficção e o documentário mais marcantes de todo o longa, expõe claramente o “mito da grande aventura nacional”, do qual falaremos com maior aprofundamento no próximo capítulo. As imagens que ilustram o discurso do padre mostram um povo submisso, alienado ao esforço nacional de arrancada pelas matas e de exploração das riquezas do território.

¹³⁵ IRACEMA, 1974.

Essa ideia de “natureza nunca até hoje explorada” ressalta o caráter colonizador que a ditadura militar possuía em relação à Amazônia.

Com a análise feita anteriormente sobre as condições nas quais ocorreu a produção do filme *Iracema, uma transa amazônica*, e da trajetória de seus realizadores, pertencentes a lugares sociais privilegiados¹³⁶, que mantinham relações próximas com os movimentos intelectuais, é possível compreender o filme como um produto artístico e político de resistência cultural contra a ditadura militar. E, partindo desse ponto, buscamos problematizar a relação de *Iracema* com a forma como é construída a denúncia da exploração ambiental e social da Amazônia. Bodanzky e Senna abordam os aspectos violentos da modernização por meio da apropriação da situação dos habitantes da região, onde a câmera na mão registra, sem qualquer tipo de participação direta das pessoas filmadas na produção, a miséria do cotidiano dessas vítimas da exploração do regime. Como aponta Brian Winston, as pessoas filmadas passam a ser, também, através da apropriação de suas histórias e suas imagens, mesmo que com a intenção de denúncia, vítimas dos meios de comunicação social, que nesse caso são representados pelo cinema¹³⁷.

O filósofo franco-argelino Jacques Derrida, em um artigo publicado na principal revista sobre cinema da França, a *Cahiers du Cinema*¹³⁸, apontou que um dos aspectos diferenciais do cinema, se comparado com outras expressões artísticas, é proporcionar aos espectadores experiências que são, ao mesmo tempo, individuais e coletivas. Coletivas porque causam sentimentos pessoais em cada indivíduo, mas esses sentimentos são pautados em representações do imaginário social, ou seja, do coletivo¹³⁹. E individual, pois há o “poder de se estar só diante do espetáculo, a *déliaison* que supõe a representação cinematográfica”¹⁴⁰. Por conta desses dois polos,

¹³⁶ Ao trabalhar o tema da resistência cultural durante o regime militar brasileiro, Marcos Napolitano aponta que os intelectuais e artistas que faziam parte dos movimentos de resistência pertenciam, em grande maioria, a setores médios da sociedade que foram, inclusive, beneficiados pelas políticas econômicas militares, principalmente durante o período do crescimento acelerado, chamado de “milagre-econômico”. NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de livre-docência. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP). 2011. p. 39.

¹³⁷ WINSTON, Brian. A tradição da vítima no documentário griersoniano. In: PENAFRIA, Manuela (org.). *Tradição e reflexões: contributos para a teoria e a estética do documentário*. Livros LabCom, 2011. p. 58-82.

¹³⁸ DERRIDA, Jacques. Entretien: le cinéma et ses fantômes. *Cahiers du Cinema*. Paris, abril, 2001.

¹³⁹ CASADEI, Eliza Bachega; VENANCIO, Rafael Duarte Oliveira. Escritura e desconstrução da imagem e do som no cinema: uma análise de O Inferno de Henri-Georges Clouzot. In: *Rumores*. Edição 12, ano 6, n. 2. Julho-dezembro 2012.

¹⁴⁰ DERRIDA, Jacques. Op. cit.

podemos pensar no cinema como um produto artístico de caráter político que, como afirma Eric Hobsbawn, influencia a forma como as pessoas percebem e estruturam o mundo¹⁴¹. A partir dessa análise, o discurso cinematográfico possui uma enorme responsabilidade na percepção dos espectadores da obra, pois existe algo além do signo imagético. Como aponta Ismail Xavier,

A imagem é uma “unidade complexa” construída por uma unidade de planos montados de modo a ultrapassar o nível denotativo e propor uma significação, um valor específico para determinado momento, objeto ou personagem do filme. A imagem, como unidade complexa, não mostra algo (Bazin, Mitry), mas significa algo não contido em cada uma das representações particulares.¹⁴²

Pensando nessa unidade complexa exposta por Ismail Xavier como o discurso cinematográfico, significado pelo conjunto de signos presentes na linguagem fílmica, podemos compreender *Iracema, uma transa amazônica* como uma série de significados e significantes estruturados para registrar e denunciar a situação da Amazônia como um contraponto à propaganda política do governo militar no início da década de 1970.

No livro *Brasil em tempo de cinema*, Jean-Claude Bernardet expõe uma das questões mais debatidas pelos críticos e teóricos do cinema brasileiro: a falta de adesão do povo às produções que eram feitas sobre eles. Bernardet aponta que o período de fortalecimento da produção cinematográfica no Brasil se deu no mesmo momento em que a classe média cresceu e se consolidou, ao longo do século XX¹⁴³, em paralelo ao crescimento da desigualdade social no país. Assim como outros cineastas do período, Bodanzky e Senna tinham a intenção de retratar o cotidiano de um povo explorado, que era abandonado na promessa do desenvolvimento econômico. Partindo desse ponto, nosso objetivo aqui é a seguinte reflexão: para quem eram produzidas essas imagens de denúncia e qual ação política os cineastas

¹⁴¹ HOBBSAWN, Eric. Entrevista concedida a Nicolau Sevcenko para o jornal *Folha de São Paulo*, 04/06/1988.

¹⁴² XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo, Paz e Terra. 2005. p. 131.

¹⁴³ A edição de *Brasil em tempo de cinema* utilizada neste trabalho é do ano de 1978, quando o governo do Brasil ainda era uma ditadura e a modernização tardia e conservadora era uma realidade contemporânea aos escritos de Bernardet. A classe média, nesse contexto, nas palavras do teórico, era a responsável pelo movimento cultural brasileiro, apesar de não ser os dirigentes do país: “ela é dominada por cúpulas representantes do capital, o que suscita inúmeras contradições em seu desenvolvimento e em sua afirmação”. BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1978. p. 13.

esperavam do povo retratado? Sobre o cinema brasileiros da década de 1950, 1960 e 1970, Bernardet afirma:

Tais filmes mostram as chagas da sociedade brasileira: o povo é explorado, não tem condições mínimas de vida; se o país evolui, o povo não toma conhecimento dessa evolução. Aparentemente, são filmes feitos para o povo, mostrando-lhe sua situação e incitando-o à reação.¹⁴⁴



Imagem 37

Homem carregando uma cruz na celebração do Círio de Nazaré, festa religiosa que acontece tradicionalmente em Belém, todo ano.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 38

Olhares perdidos, angustiados e desesperançosos são colocados em ênfase pela câmera de Jorge Bodanzky
Fonte: IRACEMA, 1974.

Os fotogramas das imagens 37 e 38 retratam, em meio à cena com caráter documental da procissão do Círio de Nazaré, o povo explorado pelo discurso da civilização. A imagem do homem carregando a cruz, símbolo da Igreja Católica e do sofrimento de Jesus Cristo, com seu chapéu de sertanejo, pele escura e olhos desesperançosos, simboliza a exploração do povo, que, como aponta Bernardet, não toma conhecimento da evolução verbalizada pelo regime militar ao longo do período do tal “milagre”. Assim como a evolução econômica não é realidade da vida dessas pessoas, a linguagem empregada no filme, com a intenção de denunciar tais explorações, não atinge o cotidiano desse povo.

Se os filmes não conseguiram esse diálogo é porque não apresentavam realmente o povo e seus problemas, mas antes encarnações da situação social, das dificuldades e hesitações da pequena burguesia, e também, porque os filmes se dirigiam, de fato, aos dirigentes do país. É com esses últimos que os filmes pretendiam dialogar, sendo o povo assunto do diálogo.¹⁴⁵

¹⁴⁴ BERNARDET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro. 3ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1978. p. 51.

¹⁴⁵ Ibidem.

Para Jean-Claude Bernardet, as produções cinematográficas que se utilizavam da imagem do povo tinham, como cerne, a denúncia da exploração para os dirigentes do país, ou seja, para os grandes capitalistas, e não para o povo retratado¹⁴⁶. Dessa forma, então, as pessoas eram como objetos de análise para os cineastas, o que nos remete aos estudos de Michel de Certeau sobre a metodologia de etnógrafos, antropólogos e historiadores que estudam culturas populares, ou seja, a produção cultural do *outro*.

O que está, portanto, em causa, não são ideologias nem opções, mas as relações que um objeto e os métodos científicos mantêm com a sociedade que os permite. E se os procedimentos científicos não são inocentes, se os seus objetivos dependem de uma organização política, o próprio discurso da ciência deve admitir uma função que lhe é concedida por uma sociedade: ocultar o que ele pretende mostrar. Isso quer dizer que um aperfeiçoamento dos métodos ou uma imersão das convicções não mudará o que uma operação científica faz da cultura popular. É preciso uma ação política.¹⁴⁷

O que Michel de Certeau pretende tensionar é um posicionamento definido do lugar social de quem produz a pesquisa, o estudo, ou, como no caso de *Iracema*, a denúncia através da linguagem fílmica. Para Certeau, é necessário um discurso político afirmando a intenção e o método através do qual a produção é feita. No caso do filme de Bodanzky e Senna, é através dos métodos de filmagem que são definidos os aspectos da relação entre os produtores e os objetos do filme. Na versão liberada pela EMBRAFILME em 1980, seis anos após o fim da produção, os diretores de *Iracema* inseriram um letrero com os seguintes dizeres na abertura do longa:

Retratar a Transamazônica, de maneira realista, em 1974, representou um grande risco. As consequências foram anos de censura e de luta incessante para fazer o filme chegar ao público a quem sempre se destinara. IRACEMA mostra, hoje, uma realidade que permanece tão urgente, senão mais, quanto o era na época, quando a estrada ainda simbolizava um sonho do “Brasil Grande”.

Desde a abertura do longa, Jorge Bodanzky e Orlando Senna delimitam o lugar social da produção: a denúncia da realidade do outro, mas não para o próprio povo retratado e sim para seus pares, aqueles que se identificam com a ideologia dos cineastas que, tanto no contexto de produção do filme como no contexto no qual essa pesquisa está sendo realizada, normalmente são a classe média, os acadêmicos e

¹⁴⁶ Bernardet comenta, nesse mesmo parágrafo, que o cineasta Glauber Rocha se opôs a esse modelo de orientação, com a intenção de fazer as denúncias ao próprio povo, a fim de conscientizá-los de sua própria exploração. Ibidem. p. 52.

¹⁴⁷ CERTEAU, Michel de. Cultura no plural. 7ª ed. Campinas, Papirus. 2012. p. 58.

intelectuais, entre outros cidadãos que têm interesse no papel político do cinema brasileiro e da arte.¹⁴⁸

Como já vimos, a linguagem fílmica de *Iracema, uma transa amazônica*, mesmo tendo um roteiro ficcional, possui diversos elementos do documentário moderno. Algumas sequências apresentam características do *cinema direto*, outras, entretanto, têm características do *cinema verdade*. As cenas de registro das queimadas e de desmatamento, por exemplo, são características do modo marcado pela observação, sem intervenções dos cineastas, do *cinema direto*, como define Francisco Elinaldo Texeira. Entretanto, outros momentos do filme têm formato mais próximo ao de entrevistas, depoimentos, ou comentários, onde os dois personagens principais têm uma “participação observante”, o que, segundo Texeira, é a espinha dorsal do *cinema verdade*¹⁴⁹. E, ao longo dessa construção híbrida, encontramos um problema que também é político: a apropriação da dor do outro.

Para Brian Winston, “(...) o cinema direto deu à tradição da vítima a tecnologia que permitiu um grau de intrusão na vida das pessoas comuns que anteriormente não era possível”¹⁵⁰. Através da intenção de denunciar a “realidade” na Amazônia do início da década de 1970, utilizando de recursos que facilitaram o acesso dos cineastas a áreas do interior da floresta e à pessoas que ali habitavam, como a câmera leve e poucos aparatos para a filmagem e a produção – já que parte da narrativa não é ficcional –, *Iracema, uma transa amazônica* faz uma apropriação, uma escolha clara e já anunciada nos letreiros iniciais do filme, da história dos personagens, sendo eles vítimas da percepção de alguém que vem de fora, de um estrangeiro, que tem a intenção de expor essa “realidade” a outro público – ao dirigentes, como chama Jean-Claude Bernardet –, e não aos próprios retratados.

Sobre a prática da tradução, o filósofo Jacques Derrida escreve que “nada é intraduzível em um sentido, mas em outro sentido tudo é intraduzível, a tradução é um

¹⁴⁸ É claro que essa não é uma regra, mas pesquisadores como Marcelo Ridenti, Marcos Napolitano ou o próprio Jean-Claude Bernardet já citado, apontam o quanto a produção cultural, devido aos investimentos do período de modernização da indústria no país, esteve diretamente ligada à classe média, o que continua sendo algo inegável no contexto de 2020.

¹⁴⁹ TEXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário Moderno. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

¹⁵⁰ WINSTON, Brian. A tradição da vítima no documentário griersoniano. In: PENAFRIA, Manuela (org.). *Tradição e reflexões: contributos para a teoria e a estética do documentário*. Livros LabCom, 2011. p. 66.

outro nome do impossível”¹⁵¹. Pensando o caráter de denúncia do filme como um ato de tradução, feito pelos cineastas, da dor e da situação de pessoas, além da natureza, desprovidas de voz dentro da sociedade, por estarem à margem, ao público desconhecido dos que são retratados, com a intenção de denúncia, podemos considerar que a tradução da dor pertencente a outro não é possível, pois há uma carga referente a quem traduz presente no produto final. Dessa forma, a única denúncia da exploração fidedigna à situação dos explorados seria a feita por eles mesmos, dentro de seus lugares de fala¹⁵².

O conceito de *desconstrução* de Jacques Derrida, propõe a busca pela “ruína” das teorias, das pesquisas e dos dogmas, a fim de encontrar algo que está na produção, seja ela o objeto que for – um texto, uma obra audiovisual ou algo materialmente indescritível –, mas que não é anunciado claramente, ou seja, que está além das fronteiras discursivas. No *Glossário de Derrida*, trabalho realizado pelo Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob supervisão de Silviano Santiago, a *desconstrução* dos conceitos filosóficos é explicada da seguinte forma:

A leitura desconstrutora da metafísica ocidental se apresenta como a discussão dos pressupostos, dos conceitos dessa filosofia, e portanto da denúncia de seu alicerce logo-fono-etnocêntrico. Apontar o centramento é mostrar aquilo que é “relevado” (relevé) no texto da filosofia; apontar o que foi recalcado e valorizá-lo é a fase do renversement. A leitura desconstrutora propõe-se como leitura descentrada e, por isso mesmo, não se reduz apenas ao movimento de renversement, pois se estaria apenas deslocando o centro por inversão, quando a proposição radical é a de anulação do como lugar fixo e imóvel. ¹⁵³

Portanto, a partir desse conceito, consideramos que a ruína de *Iracema*, no interior de sua clausura, seria a questão da exploração para a denúncia da exploração. Sobre a importância de atentar-se minuciosamente aos detalhes do signo para pensar uma desconstrução, Derrida aponta:

No interior da clausura, por um movimento oblíquo e sempre perigoso, que corre permanentemente o risco de recair aquém daquilo que ele desconstrói, é preciso cercar os conceitos críticos por um discurso prudente e minucioso, marcar as condições, o meio e a sua pertencença à máquina que eles

¹⁵¹ DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée. 1996, p. 103.

¹⁵² A questão do lugar de fala está sendo debatida com profundidade no contexto de 2020. A filósofa Djamila Ribeiro publicou um pequeno livro, chamado *Lugar de fala*, onde ela debate os significados da expressão a partir do feminismo negro. Um excelente livro para aprofundamento no assunto. Ver: RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen, 2019.

¹⁵³ Op. cit. p. 17.

permitem desconstruir; e, simultaneamente, a brecha por onde se deixa entrever, ainda inomeável, o brilho além-clausura.¹⁵⁴

Encontrar, portanto, um ponto para ser desconstruído, não significa desqualificar o conceito, ou a ideia, mas apenas ter uma visão descentralizada e questionadora, a fim de levantar outras leituras de uma mesma coisa. Dessa forma, o que está além das fronteiras discursivas de *Iracema* é exposto em diferentes momentos do longa. A interação entre os personagens ficcionais e os habitantes da Amazônia, feitas através do uso câmera na mão, traz um caráter de intrusão dos cineastas no cotidiano dessas pessoas. Como aponta Brian Winston,

O cinema directo e o cinéma vérité foram o resultado de um esforço concentrado, que culminou em finais dos anos cinquenta, para desenvolver uma determinada tecnologia, uma câmera de filmar leve, portátil e com som síncrono.¹⁵⁵

Esse avanço tecnológico foi um dos elementos que permitiu um caráter de invasão da câmera, e do cinema, na vida das pessoas, o que pode ser considerado, também, uma forma de violência. Pensamos, então, no dispositivo da câmera como um intruso. Uma característica da direção fotográfica de Jorge Bodanzky são os movimentos de câmera que fecham no rosto das pessoas comuns, ao redor das cenas ficcionais, com a intenção de registrar as feições da população local. Em vários desses momentos do filme, a imagem mostra pessoas com olhares curiosos sobre a câmera, um objeto que, como apontou Jorge Bodanzky no filme *Era uma vez Iracema*¹⁵⁶, muitos deles não conheciam.

¹⁵⁴ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1973. p. 17.

¹⁵⁵ WINSTON, Brian. A tradição da vítima no documentário griersoniano. In: PENAFRIA, Manuela (org.). *Tradição e reflexões: contributos para a teoria e a estética do documentário*. Livros LabCom, 2011. p. 66.

¹⁵⁶ Documentário produzido e dirigido por Jorge Bodanzky, em 2005, que conta a história da produção do longa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5wFUr1_y9j8&t=67s. Último acesso em 04 de outubro de 2020.



Imagem 39
Sequência em que Bodanzky anda no sentido contrário do povo, com a câmera na mão.
Fonte: IRACEAMA, 1974.



Imagem 40
Mulher olhando para a câmera com estranhamento.
Fonte: IRACEAMA, 1974.



Imagem 41
Enquadramento mostrando os cidadãos andando na procissão, em frente à estátua de Nossa Senhora de Nazaré, a padroeira de Belém. No primeiro plano, os homens olham para a câmera. No fundo, os olhos que enfeitam o carro que transporta a estátua, também olham com estranhamento para o objeto na mão de Bodanzky.
Fonte: IRACEAMA, 1974.

Uma das cenas que melhor representam a câmera invasora como um dispositivo da modernidade, teorizada por Winston, é a cena da manifestação religiosa do Círio de Nazaré. As lentes de Bodanzky mostram (como na imagem acima) indivíduos com olhares curiosos em relação ao aparato tecnológico utilizado pelos diretores, alguns demonstrando, inclusive, incômodo ao serem filmados. Ao longo de *Iracema* diversas pessoas, em grande maioria habitantes da região, aparecem com expressões semelhantes às da cena do Círio de Nazaré, demonstrando desconforto ao observar o objeto apontado para seus rostos. Em muitos desses momentos, suas

imagens são utilizadas pelo discurso fílmico para evidenciar a situação de pobreza e abandono dos cidadãos da Amazônia. Enquanto o regime militar propagandeava a construção da Transamazônica como uma obra que traria riqueza ao ocupar o imenso espaço vazio da floresta, esses cidadãos eram jogados às margens da sociedade, com suas formas de vida ignoradas pelos olhos do governo.

Como vimos no capítulo anterior, a intenção de Jorge Bodanzky era trazer uma carga documental ao *Iracema*, com o objetivo de produzir um “efeito do real”. Dessa forma, entendemos que a quantidade de olhares voltados para a câmera foi parte do plano do cineasta. Como aponta Rosane Kaminski ao analisar a obra *Yndio do Brasil*, de Sylvio Back,

[e]sse fato é relevante até mesmo porque a situação oposta – o “não olhar para a câmera” – consiste em requisito fundamental da linguagem naturalista do cinema ficcional, exatamente para disfarçar a presença de todo o aparato de filmagem.¹⁵⁷

As tomadas que mostram os olhares expressivos para a câmera, assim como Kaminski aponta sobre o *Yndio do Brasil*, não podem ser consideradas acidentais. O mesmo acontece no filme institucional *Sociedade Anonyma Fabrica Votorantim*, de 1922, analisado por Ismail Xavier no artigo *Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso*¹⁵⁸, onde os trabalhadores filmados estabelecem uma relação com a câmera através de saudações, o que, de acordo com Xavier, denuncia a presença de um olhar visitante¹⁵⁹. Na análise de Xavier:

Uma quantidade razoável de operários faz saudações à câmera mesmo quando ela está distante, ao ar livre, e os mostra saindo ou entrando na fábrica num plano geral. Aqui, os operários se comportam como, ao longo do século XX e até hoje, têm se comportado as pessoas filmadas em um estádio ou em outro evento público qualquer: elas entram em feliz sintonia com esta circunstância de virarem imagem. O efeito-câmera teatraliza as mais variadas circunstâncias e, no caso, não é necessário supor que houve instruções para a performance da simpatia em nome da imagem de harmonia desejada.¹⁶⁰

¹⁵⁷ KAMINSKI, Rosane. *Yndio do Brasil*, de Sylvio Back: histórias de imagens, história com imagem. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (Org.) *História e documentário*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2012. p. 18-19.

¹⁵⁸ XAVIER, Ismail. *Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso*. *Artcultura*, v. 11, n. 18, 2009.

¹⁵⁹ Ibidem. p. 20

¹⁶⁰ Ibidem.

No documentário analisado por Ismail Xavier, diferente de *Iracema*, os olhares para a câmera são feitos com entusiasmo, como vimos no trecho citado acima. Para o teórico, a simpatia das pessoas filmadas com a câmera foi intencional e, provavelmente, combinada entre funcionários da fábrica e os produtores do filme, na intenção de criar um clima de harmonia no interior da fábrica, distraindo os espectadores que pudessem buscar sinais de exploração no dia a dia dos trabalhadores. Xavier, cita, que há uma sequência na qual jovens, claramente menores de idade, são filmados saindo da fábrica esbanjando alegria em seus rostos, o que poderia ser um jogo do discurso fílmico para que o aparente bem estar dos trabalhadores não revele ao espectador a sua juventude¹⁶¹.



Imagem 42

Primeira cena em que é estabelecida a relação da pessoa filmada com o olhar visitante, ou seja, a câmera.
Fonte: IRACEMA, 1974.

O primeiro momento em que um olhar diretamente para a câmera é registrado pelo discurso fílmico acontece no minuto nove do longa, enquanto o enquadramento de Bodanzky acompanha o barco “Graças a Deus” navegando pelo rio, no momento em que Iracema está lidando com bandeirinhas coloridas que decoram o barco. O olhar, dentro da mata, ainda guiado pela fluidez das águas do rio, é de uma menina

¹⁶¹ Ibidem. p. 21.

que, curiosa, denuncia a presença desse dispositivo violento invadindo a floresta e o cotidiano dos seus. É como se um visitante estranho entrasse dentro da mata e os observasse em suas práticas do cotidiano, sem pedir licença.

A partir do momento em que Bodanzky e Senna fizeram a escolha de trabalhar com não-atores, em ambientes não improvisados, tendo pouquíssimos personagens ficcionais, a reação das pessoas em relação à câmera não era algo controlável, o que traz o ar documental já comentado anteriormente. Agora, o uso desses olhares, da inocência de quem se surpreende com o dispositivo, muitas vezes para construir um discurso de vitimização de quem é filmado, com o intuito de produzir uma denúncia, é benéfico para quem? Ainda sobre o *Yndio do Brasil*, Rosane Kaminski aponta:

Um aspecto que consegue unificar todas as imagens nesse filme, por mais heterogêneas que sejam, é o fato de o índio ser o “outro” em todas as sequências. Ele sempre é o foco de atenção da câmera, mas nunca é o autor das imagens. [...] A voz do autor do filme assume, através dos poemas, um papel de denúncia desse contato desigual entre distintas culturas, mas é a voz de um branco que ouvimos. São poemas elaborados dentro dos aparatos de linguagem *dos* brancos e *para* os brancos. Tais poemas, articulados à banda visual do filme, fomentam a interpretação da imagética que o cinema produziu sobre o índio ao longo de um século – mas com quem o cineasta está dialogando?¹⁶²

Certamente, os diretores de *Iracema, uma transa amazônica*, não dialogaram com os amazônidas ou com outros habitantes da região que sofrem diretamente as consequências sociais da destruição ambiental e do avanço do capitalismo na Amazônia, algo que o próprio Bodanzky aponta no documentário, citado acima, *Era uma vez Iracema*. Como já debatemos, os cineastas não demonstram em nenhum momento do longa a intenção de fortalecer aqueles que são filmados, a fim de trazer consciência sobre o seu lugar e incentivar uma reação às violências da modernização. O que percebemos, entretanto, é que o filme fala diretamente com o meio ao qual os produtores pertencem. Além disso, *Iracema* recebeu diversos prêmios em festivais internacionais e nacionais à época de seu lançamento, além de ser considerado hoje, por críticos do cinema brasileiro, como uma das maiores obras do cinema nacional. A produção trouxe glória e reconhecimento aos seus realizadores, mas fez alguma diferença na vida dos que foram retratados?

Na dissertação *A representação da mulher em “Iracema, uma transa amazônica”*, Livia Perez de Paula comenta sobre duas reportagens emblemáticas no

¹⁶² Ibidem. p. 22.

que diz respeito a recepção do longa na mídia brasileira, que colocam em xeque essa relação de Bodanzky e Senna com o povo amazônida através de Edna de Cássia, a atriz que interpreta Iracema. Paula cita as reportagens *Iracema, a vida imitando do filme*, do jornal O Estado de São Paulo, publicada em 7 de agosto de 1977, e uma matéria da Folha de São Paulo, de 11 de agosto de 1977, que comparam a vida de Edna de Cássia com a de Iracema, e os cineastas Jorge Bodanzky e Orlando Senna como o personagem de Paulo Pereio, o Tião Brasil Grande, ao afirmar que a atriz, mesmo com todo o sucesso internacional de *Iracema*, alguns anos após o fim da produção, enfrentava uma vida de muita pobreza na cidade de Belém.¹⁶³

Na época, Bodanzky e Senna tiveram direito de resposta no próprio *Estado de São Paulo*, e alegaram que pagaram à Edna de Cassia uma quantia que hoje em dia equivaleria a cerca de dez mil reais, o mesmo valor pago a Paulo César Pereio, além de terem assinado a carteira de trabalho da menina, e contribuído com uma quantia mensal para ajudá-la a terminar seus estudos¹⁶⁴. Pouco se sabe sobre a real situação de Edna de Cássia pós-produção do longa. No momento em que esse assunto era debatido pelos jornais, dois dos principais meio de comunicação da época, o filme ainda estava interditado pelos órgãos de censura do governo, sendo exibido apenas em circuitos alternativos. Dessa forma, podemos até mesmo considerar que parte da mídia poderia ter a intenção de desmoralizar a produção, por conta da caráter do que era exibido na obra de Bodanzky e Senna, em meio ao contexto de ditadura militar. Porém, o que temos por certo é que os dois cineastas, assim como a sua equipe, eram sim estrangeiros dentro da imensidão amazônica e, tendo boas intenções ou não, apropriaram-se da dor dos que habitavam a floresta e as cidades ao redor dela, para realizar o que acabou sendo a maior obra da carreira de ambos.

Como última imagem da sequência da festa do Círio, que também é um ponto de virada de bloco narrativo, Jorge Bodanzky e Orlando Senna escolheram um plano fechado que evidencia o olhar infantil e inocente, e um pouco entediado, de três meninas vestidas de anjos.

¹⁶³ PAULA, Livia Peres. *A representação da mulher em "Iracema - uma Transa Amazônica" = The representation of woman in "Iracema"*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2006, p. 59-60.

¹⁶⁴ Ibidem.



Imagem 43

Plano fechado mostrando três meninas, que participam da procissão do Círio de Nazaré, vestidas de anjo. Essa é a imagem que fecha o segundo bloco narrativo do longa.

Fonte: IRACEMA, 1974.

O olhar dos anjos para a câmera estabelece uma comunicação direta com o espectador, trazendo-o para dentro da cena e simbolizando o final de uma etapa de inocência da personagem principal do longa. Essa imagem marca o fechamento da fase criança da Iracema e, a partir daí, sua postura em relação aos elementos da modernização passa a ser outra. Em seguida, os espectadores são apresentados à vida noturna de Belém. Este é o ponto de virada do longa, que dá início ao terceiro bloco narrativo do filme.

2.6 A cidade e a exploração sexual

Depois da festa do Círio, o filme mostra a noite de Belém, através do passeio de Iracema pelas atrações noturnas da cidade, ainda vestindo uma roupa de ar infantil, sozinha e curiosa com o que acontece em sua volta. Por volta do minuto vinte e oito do filme, a menina aparece abraçada com um homem branco, segurando um copo plástico que, possivelmente, possui bebida alcoólica dentro. A partir daí conhecemos uma outra Iracema, já observada por diversos homens. Esse é o ponto de virada na vida da personagem de Bodanzky e Senna. Ao chegar à cidade, que é a maior representação da modernidade e da concretização do capitalismo, Iracema é corrompida como criança, descendente de indígenas e moradora das margens de rios

da Amazônia.

Ainda nessa cena noturna, a exploração sexual feminina aparece pela primeira vez, em uma cena protagonizada por Conceição Senna, onde ela nega um programa com um caminhoneiro, dizendo “Não, eu não ‘tô nessa, eu ‘tô eu e o meu velho aí, não dá. Mas agora ‘tá cheio... essas menina que tão tudo aí, são tudo putinha fresca”¹⁶⁵. A fala da personagem de Conceição Senna faz referência a meninas como Iracema, jovens e perdidas pela noite da cidade. Um corte mostra a prostituta entrando em uma boate. Ouve-se uma música brega, típica de bares noturnos, com melodia melancólica e a letra enfatizando o sofrimento de uma separação. Na boate, diversas mulheres aparecem com roupas curtas e maquiagem no rosto, o que é evidenciado por closes.

Dentro do bar, a câmera mostra Tião Brasil Grande sentado sozinho, fumando um cigarro e tomando cerveja, com ar de tédio, observando as pessoas passando em sua frente. Tião e Iracema ainda não se conhecem, mas a narrativa já nos apresenta o local ao qual Tião está adaptado e onde será o encontro dos dois personagens.



Imagem 44

Tião Brasil Grande em cena dentro de uma boate frequentada por caminhoneiros e prostitutas.
Fonte: IRACEMA, 1974.

A próxima cena salta para o dia seguinte, em uma imagem da prostituta Conceição Senna andando numa região movimentada, que parece ser o centro da

¹⁶⁵ IRACEMA, 1974.

cidade de Belém, ao lado de Iracema. A partir de então fica subentendido que a jovem ribeirinha está envolvida com a prostituição. Ela aparece com roupas diferentes das que ela usava no dia anterior, fumando cigarro e sem sua família, que não faz mais parte da narrativa. Ela deixa de ser a menina ribeirinha e passa a ser mulher marginal da cidade grande. Aparece em uma cena com os seios de fora, usa roupas curtas e muita maquiagem branca no rosto, na tentativa de ficar menos índia e mais *brasileira*, como ela mesma afirma em um diálogo com Tião Brasil Grande, que acontece no quarto bloco narrativo do filme.



Imagem 45
Iracema já em contato com a prostituição.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 46
Cena em que Conceição Senna fala para Iracema sobre o seu desejo de sair de Belém.
Fonte: IRACEMA, 1974.

Em uma conversa, Tereza, a personagem de Conceição Senna, conta para Iracema o quanto ela deseja sair de Belém e que tem a intenção de chegar até São Paulo através de uma carona. Esse diálogo é importante em dois sentidos. Primeiro, porque evidencia a falta de pretensão de Iracema, que depois de ouvir a amiga dizendo que em São Paulo vai comprar um carro para vir busca-la, responde afirmando “eu é que não vou”. E completa: “você ainda vai se dar muito mal. Você tem tanta vontade de chegar em São Paulo que só chega no meio do caminho”. Depois, a amiga pergunta a Iracema o que ela pretende fazer, e recebe como resposta apenas uma risada. Iracema termina de se arrumar para voltar para as ruas, onde irá se submeter à prostituição. A desesperança de Iracema marca o lugar de onde ela vem e, também, o lugar onde ela se instala. Não há desenvolvimento, muito menos progresso. Iracema não é beneficiada pela modernização da sua região e nem tem esperança de ser.

O outro ponto importante que esse diálogo estabelece é a ligação entre Iracema e Tião porque, quanto mais Iracema deixa sua inocência e os signos da mata pra trás, mais se aproxima do momento em que Tião Brasil Grande entra na sua trajetória. Mesmo sem demonstrar interesse em se movimentar, em sair de Belém, a menina caminha, reproduzindo os passos da outra prostituta, e acabará viajando de carona com um caminhoneiro, o que acontece no quarto bloco narrativo de *Iracema, uma transa amazônica*.

3. A VIOLÊNCIA DA TRANSAMAZÔNICA: A ESTRADA QUE CONDUZIA À CIVILIZAÇÃO

Quando eu era criança, os brancos subiram os rios e começaram a fazer morrer nossos antigos em grande número. Depois voltaram, de avião e de helicóptero. Então suas fumaças de epidemia, mais uma vez, fizeram morrer muitos de nós. Agora, eles tinham resolvido abrir uma de suas estradas até o meio de nossa floresta, e suas doenças iriam com certeza devorar os que tinham sobrevivido. Eu ficava pensando em tudo isso, quando estava sozinho no posto da Funai. Isso me atormentava e me entristecia. Dizia a mim mesmo: ‘Os brancos rasgam a terra da floresta. Derrubam as árvores e explodem as colinas. Afugentam a caça. Será que agora vamos todos morrer das fumaças de epidemia de suas máquinas e bombas?’. Eu já sabia que essa estrada só iria nos trazer coisas ruins.¹⁶⁶

O ponto de virada para o quarto bloco do filme é o encontro do caminhoneiro gaúcho com a ribeirinha, quando Iracema, acompanhada de Teresa, personagem encenada por Conceição Senna, vai até uma boate com o estilo semelhante a que Tião apareceu no bloco anterior. O primeiro contato dos dois acontece através de uma dança, no momento em que o som diegético é a música “Você é doida demais”, de Lindomar Castilho, um clássico do brega. Logo em seguida, as primeiras trocas entre eles acontecem, com Tião afirmando o seu lugar de arrogância e superioridade, chamando Iracema de mentirosa e burra, diminuindo a menina em sua subjetividade e se colocando como uma autoridade em relação à ela.

¹⁶⁶ Relato de Davi Kopenawa sobre a construção da rodovia Perimetral Norte, a BR-210, idealizada como parte do Plano de Integração Nacional durante o período do chamado “milagre econômico”. A construção da estrada teve início em 1973 e deveria, de acordo com o planejamento dos militares, passar pelos estados do Amazonas, Pará, Amapá e Roraima. Porém, assim como a Transamazônica, a obra não foi finalizada, tendo trechos construídos apenas no Amapá e em Roraima. ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 305.



Imagem 47
Iracema sentada no bar, tomando cerveja e esperando algum homem se aproximar.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 48
Momento em que Tião e Iracema se conhecem, em um bar de Belém. O caminhoneiro convida a menina para dançar. A partir de então, começa o quarto bloco narrativo: a estrada.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 49
Tião e Iracema dançando juntos. O enquadramento dos dois corpos grudados e ritmados cria uma expectativa de romance.
Fonte: IRACEMA, 1974.

Na sequência do encontro entre Iracema e Tião na boate, a câmera registra, ironicamente, militares andando pelo bar. A intenção pode ter sido apenas representar um elemento frequente no cotidiano da vida noturna da cidade, visto que o país estava sob o comando de militares. Porém, não deixa de ser curioso que Bodanzky e Senna tenham feito questão de retratar os símbolos da lei e da ordem em um ambiente onde a prostituição, inclusive de menores de idade, como a da própria Iracema, é tão escancarada. A presença dos militares ali é como uma representação alegórica do futuro que as mulheres da região tiveram no plano de desenvolvimento do regime. O militares impõe uma ordem ilusória, desigual e violenta, ignorando o fato de que

naquele local mulheres da região eram exploradas por homens brancos, mais velhos e estrangeiros àquele lugar, como o personagem de Paulo César Pereio.



Imagem 50
Militares flagrados pela câmera de Bodanzky.
Fonte: IRACEAMA, 1974.



Imagem 51
Uma das mulheres que estavam no bar no momento em que a sequência do primeiro encontro entre o caminhoneiro e a ribeirinha acontece. O olhar para o dispositivo que filma é um misto de estranhamento e simpatia.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 52
Já sentada ao lado de Tião, depois da primeira dança, Iracema bebe cerveja e tenta demonstrar malandragem ao acender um cigarro, mas logo é criticada pelo caminhoneiro.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 53

Momento em que o gaúcho pergunta para a menina a sua idade. Ela mente, dizendo que é vinte. Logo em seguida Tião repete a pergunta e Iracema diz a verdade. Então, ele ataca, com forte sotaque gaúcho: tu é burra!
Fonte: IRACEMA, 1974.

A relação que os enquadramentos de Bodanzky pretendem firmar – que também se mostrou acertada na escolha dos dois atores para interpretar o casal –, é a de grandeza de Tião diante de Iracema. Na sequência do bar, nos minutos em que o plano fechado revela os dois personagens conversando, entre cervejas e cigarros, *zoom in* e *zoom out*, o caminhoneiro olha Iracema de cima, com ar de autoritarismo e superioridade, atacando a menina de diversas formas. As reações da ribeirinha são sempre firmes, como quem tem a intenção de se mostrar indomável, sabendo o que está fazendo e o que quer. Porém, Iracema demonstra, com seus olhos de admiração, que, mesmo cautelosa, está à disposição do estrangeiro. Os marcadores de diferença entre Tião e Iracema são os mesmos que determinam os lugares sociais do homem branco e da mulher indígena na sociedade brasileira há tantos anos. Iracema é submissa, não tem destino, nem vontade própria, mas é sabida, é corajosa e teima em enfrentar seu dominador, mesmo na esperança de seguir com ele pela estrada que, supostamente, a conduziria para a civilização, esse “lugar” imposto pelos colonizadores como superior à realidade dos antepassados de Iracema.



Imagem 54

Tião, olhando de cima, ofende Iracema e diz como a menina deve se comportar. A ribeirinha, olhando o gaúcho de baixo pra cima, é ríspida em suas respostas, mas não deixa de demonstrar interesse pelas ordens que recebe, como se Tião fosse, de fato, alguém superior.

Fonte: IRACEMA, 1974.

Mesmo com as grosserias de Tião, Iracema se junta a ele e os dois iniciam o trajeto pela Transamazônica. Neste momento, o caráter de denúncia do filme é explorado com mais intensidade pelos diretores. Os dois personagens têm pesos iguais nesse bloco narrativo e muitas cenas são construídas através de diálogos, com características de entrevistas, entre os personagens ficcionais, sozinhos ou juntos, e moradores da região. Vários dos aspectos relacionados às violências da modernização são expostos nesse momento do filme, e serão abordados no decorrer deste capítulo. Portanto, algumas das diversas formas de violência existentes na sociedade brasileira serão nosso foco de análise.

Tião é um sujeito que carrega uma carga de “poder” em relação aos cidadãos que encontra ao longo de sua viagem pela Amazônia. Desse poder, emanam atos que caracterizam uma “violência estrutural”, termo teorizado por Jürgen Habermas e citado pela historiadora Rosane Kaminski em sua tese. Para os autores, esse é um aspecto da violência que se comporta de forma dissimulada, mas que está concretizado no corpo da sociedade¹⁶⁷, se manifestando, até mesmo, de maneira invisível e simbólica. Em *Iracema, uma transa amazônica*, são retratadas diversas dessas violências

¹⁶⁷ KAMINSKI, Rosane. *Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back - anos 1960 e 70*. Tese de doutorado. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de História da Universidade Federal do Paraná (UFPR). 2008. p. 340.

estruturais, que ficam evidentes nas relações de gênero, raciais, sociais e ambientais entre os personagens, sejam eles humanos ou não.

Pensando no poder do personagem de Tião, representação do discurso de progresso da ditadura militar e alegoria do processo colonizador, como alguém que utiliza da violência para se legitimar, partimos, em nossa análise, do mesmo princípio que Kaminski em sua tese:

Em síntese, tomarei a palavra *poder* no sentido de “relação social”, de natureza plural (poderes) que existe apenas *entre* os homens, como feixe de ligação mais ou menos coordenadas, organizadas e hierarquizadas, mas que resultam de algum tipo de consenso por parte do grupo¹⁶⁸.

Portanto, a análise das práticas de poder de Tião Brasil Grande ao longo do filme, acontecerão na intenção de compreender o significado desse elemento nas relações sociais entre o ocupante e os ocupados. A sensação de poder que Tião tem em comparação aos sujeitos da Amazônia é uma manifestação da violência estrutural da sociedade brasileira, que há tantos e tantos anos coloca os povos originários no pior lugar do discurso de civilização, sempre jogados às margens, invisibilizados e aniquilados em suas subjetividades, como vimos no capítulo anterior.

Para entender essas manifestações, é importante pontuarmos que o território brasileiro é gritantemente violento em seu corpo social. A violência faz parte do cotidiano de quem vive no Brasil de diversas formas, seja através da criminalidade, das ações policiais ou dos muitos homicídios que acontecem e são esquecidos sem as investigações devidas. Ainda, de uma forma mais simbólica, a violência se manifesta através da desigualdade social que resulta na miséria; no analfabetismo; na prostituição; no envolvimento com o tráfico de drogas; na enorme quantidade de moradores de ruas nas grandes cidades; na fome extrema, entre tantos outros possíveis formatos¹⁶⁹. No livro *Sobre o autoritarismo brasileiro*, a historiadora Lília

¹⁶⁸ Ibidem., p. 342.

¹⁶⁹ A sociedade brasileira manifesta violência, inclusive, no ambiente que deveria ser o mais seguro: dentro de casa. O Brasil bate recordes de violência doméstica e de abuso de menores de idade, por exemplo. No contexto em que essa dissertação está sendo escrita, a mídia e as redes sociais escancaram o caso da menina de dez anos que, abusada sexualmente pelo próprio tio desde os seis anos de idade, foi humilhada por extremistas de direita por, após engravidar devido à violência sexual, realizar um aborto. Além dos extremistas, a menina foi questionada pelo próprio Estado, na figura da Ministra Damarens Alves, ultra religiosa que beira a insanidade e atropela diversas questões de direitos humanos, como o vazamento de dados pessoais da menina violentada pelo tio. Esse fato evidenciou o quanto a violência estrutural no Brasil atinge crianças e mulheres de diversas formas, tanto pelo ato do abuso sexual quanto pela invasão de suas privacidades e limitação de liberdades individuais. Sobre o caso, ver as seguintes reportagens: ROSSI, MARINA. Menina estuprada sofreu acoso de

Moritz Schwarcz aponta que, de acordo com o *Atlas da Violência* de 2018, o Brasil tem uma taxa de trinta assassinatos para cada 100 mil habitantes, o que nos coloca entre os países mais violentos do mundo, “perdendo” apenas para Belize, Honduras, Colômbia e El Salvador¹⁷⁰. A autora pontua, também, que grande parte desses assassinatos são feitos por armas de fogo, o que soa irônico no contexto de 2020, onde o Presidente da República foi eleito com a promessa de armar cada vez mais a população.

Denise Rollemberg e Samantha Viz Quadrat, na apresentação do livro *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*, buscam trazer novas reflexões sobre os períodos ditatoriais do século XX na América Latina, problematizando o lugar social e as ações dos cidadãos no contexto dessas ditaduras. No texto, elas apontam que

[d]iscutir a indiferença e/ou o silêncio frente à violência nos períodos ditatoriais é também compreender como essas sociedades se relacionaram hoje, em tempos democráticos¹⁷¹, com os arbítrios praticados pelas forças de segurança do Estado, mais notoriamente as policiais.¹⁷²

O que as historiadoras pretendem tensionar é a ligação da população brasileira com a permanência do regime militar no poder por vinte e um anos. Elas apontam que a historiografia e as narrativas em torno do fim da ditadura pouco se concentraram nas relações da sociedade com a manutenção do sistema anti-democrático, focando,

ultraconservadores até dentro do hospital. *El País Brasil*. São Paulo, 17 de agosto de 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-18/menina-estuprada-sofreu-acosso-de-ultraconservadores-ate-dentro-de-hospital.html>. Último acesso em 04 de outubro de 2020. SENA, Marília. Parlamentares pedem afastamento de Damares Alves por vazamento de dados. *Congresso em foco*. Brasília, 21 de agosto de 2020. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/direitos-humanos/deputadas-pedem-afastamento-de-damares-alves-por-vazamento-de-dados/>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

¹⁷⁰ SCHWARCZ, Lília Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 152-153.

¹⁷¹ No atual período democrático da política brasileira, temos na figura do presidente Jair Bolsonaro um exemplo de cidadão substancialmente violento. Autodeclarado apoiador e saudosista do regime militar, além de ter oferecido o seu voto a favor do *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff, em 2016, ao torturador Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, têm apresentado ao país um comportamento desrespeitoso, autoritário e violento contra a imprensa desde sua eleição em 2018, como na afirmação que fez a um jornalista no dia vinte e três de agosto de 2020, ao ser questionado sobre a investigação de corrupção do seu filho Carlos Bolsonaro: “minha vontade é encher tua boca com uma porrada, tá?”. TEMÓTEO, Antonio. Bolsonaro diz a repórter: ‘Minha vontade é encher tua boca com uma porrada’. *Portal UOL*. São Paulo, 23 de agosto de 2020. Disponível em: https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/08/23/bolsonaro-diz-a-reporter-vontade-que-tenho-e-enchere-sua-boca-de-porrada.htm?fbclid=IwAR0pZT3ptFYCUZ2CwuyV1zpeK5nQr_HMgjPyqWusbhLKW7hSgObNxNEw3J. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

¹⁷² QUADRAT, Samantha Viz; ROLLEMBERG, Denise (org.). *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina, volume II*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 13.

quase que majoritariamente, no viés da resistência e da oposição ao regime. Porém, como bem questionam Rollemberg e Quadrat através da citação de Daniel Aarão Reis: se o que as produções historiográficas relatam é que a partir da década de 1970 a resistência e a luta pela sociedade democrática foram de extrema significância, por que a ditadura militar durou vinte e um anos?¹⁷³.

Sabemos que as violações aos direitos humanos foram muitas e, como veremos a seguir, abafadas através de um sistema de censura e da relação mutualista entre o governo e os meios de comunicação. Porém, existia um conhecimento acerca do autoritarismo do regime na sociedade, como pesquisas recentes, a exemplo do livro *A construção social dos regimes autoritários*, tem a intenção de evidenciar. Sendo assim, a sociedade brasileira consentia, em grande maioria, com a brutalidade do regime, o que expõe a violência substancial da estrutura social do país. A citação inserida acima traz uma reflexão que para esta dissertação é muita cara: a indiferença da sociedade brasileira frente às violências do Estado, que acabam minimizando as atrocidades ocorridas contra os sujeitos marginalizados e/ou a natureza, em nome de um desenvolvimento econômico devastador, como fica claro em *Iracema*.

Sem causar espanto, pesquisas de uma ONG Britância, realizadas no ano de 2018, constataram que o Brasil é o país que mais mata líderes ambientalistas e outros ativistas que agem em defesa do meio ambiente no mundo todo¹⁷⁴. Esses dados expuseram o quanto a questão ambiental e a violência – que, de certa forma, é respaldada pelo Estado, visto que grande parte desses assassinatos não são investigados de forma correta e os responsáveis não têm o julgamento adequado –, no Brasil, caminham juntas. No capítulo intitulado “Violência”, do livro *As origens do autoritarismo brasileiro*, Schwarcz fala sobre o quanto as populações tradicionais, como os indígenas e quilombolas, são os principais alvos de ações violentas, seja do Estado, seja do agronegócio ou de outras instituições ligadas ao poderes do capital, no tocante às lutas rurais. *Iracema, uma transa amazônica*, expõe algumas das relações entre a violência e a questão ambiental através de um recorte muito específico da situação da Amazônia durante a construção da Transamazônica, mas também nos escancara sobre o passado e, lamentavelmente, sobre o presente. Como

¹⁷³ Ibidem, p. 12.

¹⁷⁴ BRASIL é o país que mais mata ambientalistas no mundo, diz ONG. *Veja*. São Paulo, 24 de julho de 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-ambientalistas-no-mundo-diz-ong/>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

já vimos, Iracema representa uma parcela dos povos originários do Brasil que vêm sendo dizimados ao longo de quinhentos anos de história. Para eles, a violência se manifesta de tantas formas, que o simples ato de existir é uma resistência diária. Como bem reforça Schwarcz,

[o] certo é que, ao longo da história nacional, os povos indígenas foram dizimados pela violência dos colonizadores brancos, expulsos de suas terras e mortos por moléstias que lhes eram estranhas, além de serem expostos a práticas que pretendiam impor a sua invisibilidade.¹⁷⁵

A construção da Transamazônica foi uma das diversas ações do Estado brasileiro que invisibilizaram os moradores da região amazônica. Porém, as violências expostas no filme de Bodanzky e Senna também remetem à muitas outras ações tomadas na tentativa de habitar e explorar a Amazônia, ações que ora resultam em violências ambientais, ora em violências contra a subjetividade dos amazônidas, ou à ambas. Um desses projetos é debatido pelos jornalistas Bruno Torturra e Eliane Brum no episódio “Vivendo o fim no centro do mundo – um passeio com Eliane Brum em Altamira”¹⁷⁶, da série *Córtex*, do canal Fluxo, do *Youtube*, publicado em trinta de novembro de 2019. Os dois jornalistas caminham pela cidade de Altamira, onde Eliane Brum decidiu morar após vinte anos de práticas jornalísticas em que a denúncia dos desastres ambientais, resultante da busca pelo desenvolvimento econômico do país, a fez olhar para a construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte com um envolvimento que extrapolou o teor investigativo-profissional e se tornou seu projeto de vida: denunciar as barbáries da colonização moderna da região. O documentário, que tem um formato de entrevista com um teor de “bate-papo”, mostra Torturra e Brum caminhando por Altamira, no Pará, saindo de um dos Reassentamentos Urbanos Coletivos – bairros periféricos onde foram construídas centenas de casas para os habitantes da floresta viverem após as alterações no ambiente, a inundação do rio Xingu e a consequente destruição de seus lares – e andando até uma praia artificial do rio Xingu. No trajeto, Brum vai relatando o processo de transformação da cidade de Altamira e de seus arredores depois que a construção da usina de Belo Monte teve início.

A obra da Usina Hidrelétrica de Belo Monte, à beira do Xingu, no Pará, foi uma das maiores controvérsias do Programa de Aceleração do Crescimento, idealizado e

¹⁷⁵ SCHWARCZ, Lília Moritz. Op cit. p. 162.

¹⁷⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ghIL7ExjaxQ&t=1592s>. Último acesso e, 04 de outubro de 2020.

concretizado pelos ex-presidentes da República Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, ambos do Partido dos Trabalhadores. A empresa que venceu a licitação para a obra foi a Norte Energia, que executou o plano do governo petista. As consequências devastadoras da construção na vida dos indígenas, dos ribeirinhos e da própria floresta amazônica são imensuráveis e consideradas por diversos pesquisadores da área como um desastre ambiental. Além do documentário produzido por Bruno Torturra e o estúdio Fluxo, existem diversos outros filmes, produções acadêmicas, livros, entre outros produtos, que debatem o impacto ambiental e social de Belo Monte para a mundo todo. A própria Eliane Brum dedica muito de sua vida no enfrentamento, através do jornalismo, do consentimento da sociedade sobre o assunto. Em uma entrevista, publicada em 2014 na coluna de opinião do jornal *online* El país Brasil¹⁷⁷, Brum conversa com a Procuradora da República Thais Santi, que mudou-se para Altamira em 2012 e atua pela defesa dos indígenas da Amazônia. A entrevista, intitulada *Belo Monte: a anatomia de um etnocídio*, expõe diversas das violências decorrentes desse projeto. Como, por exemplo, quando Santi denuncia que houve desvios de verba no Plano Emergencial elaborado pelo governo, que tinha como objetivo criar programas de proteção e amparo que empoderassem as etnias indígenas vitimizadas pela inundação do rio Xingu, o que não ocorreu. Segue trecho da entrevista que evidencia a morte cultural de algumas das etnias da Amazônia, afogadas pelo projeto de Belo Monte:

[...] E posso falar com toda a tranquilidade: houve um desvio de recursos nesse Plano Emergencial. Eu vi os índios fazendo fila num balcão da Norte Energia, um balcão imaginário, quando no plano estava dito que eles deveriam permanecer nas aldeias. Comecei a perceber o que estava acontecendo quando fiz essa visita à terra indígena de Cachoeira Seca e conheci os Arara, um grupo de recente contato. E foi um choque. Eu vi a quantidade de lixo que tinha naquela aldeia, eu vi as casas destruídas, com os telhados furados, chovendo dentro. E eles dormiam ali. As índias, na beira do rio, as crianças, as meninas, totalmente vulneráveis diante do pescador que passava. Quando Belo Monte começou, esse povo de recente contato ficou sem chefe do posto. Então, os índios não só se depararam com Belo Monte, como eles estavam sem a Funai dentro da aldeia. De um dia para o outro ficaram sozinhos. Os Arara estavam revoltados, porque eles tinham pedido 60 bolas de futebol, e só tinham recebido uma. Eles tinham pedido colchão boxe para colocar naquelas casas que estavam com telhado furado e eles não conseguiram. Esse grupo de recente contato estava comendo bolachas e tomando refrigerantes, estava com problemas de diabetes e hipertensão. Mas o meu impacto mais brutal foi quando eu estava tentando fazer uma reunião com os Arara, e uma senhora, talvez das mais antigas, me trouxe uma batata-doce para eu comer. Na verdade, era uma mini batata-

¹⁷⁷ BRUM, Eliane. Belo Monte: a anatomia de um etnocídio. *El país Brasil*. São Paulo, 01 de dezembro de 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/12/01/opinion/1417437633_930086.html. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

doce. Parecia um feijão. Eu a peguei, olhei para a menina da Funai, e ela falou: “É só isso que eles têm plantado. Eles não têm nada além disso”. Esse era o grau de atropelo e de desestruturação que aquele plano tinha gerado. Era estarrecedor.¹⁷⁸

Esse é um dos relatos que Thais Santi faz sobre o etnocídio ocorrido nas margens do rio Xingu que, para ela, foi a morte cultural de diversas etnias da Amazônia. Também nesse sentido, no documentário produzido pelo Estúdio Fluxo, Eliane Brum mostra as casas construídas pela empresa Norte Energia para servir de lar aos ribeirinhos. A jornalista relata como é o cotidiano desses sujeitos que viviam nas margens dos rios e que agora são obrigados a se adaptar aos quarenta metros quadrados das casas pré-fabricadas dos Reassentamentos Urbanos Coletivos, além da necessidade de adaptação ao dia a dia da região periférica da segunda cidade mais violenta do Brasil. Tanto o etnocídio apontado pela Procuradora da República quanto as denúncias de morte cultural expostas por Brum são violências estruturais decorrentes de um processo de colonização sem fim, que trata os povos originários do Brasil como inferiores aos “homens da civilização”.

Assim como Iracema, em *Iracema, uma transa amazônica*, as vítimas de Belo Monte foram aniquiladas em seus costumes e “jogadas” nos espaços urbanos ou em contato com símbolos da modernização, como expõe o relato de Santi sobre os indígenas de recente contato que reinvidicam camas *boxes* para dormir. O projeto colonizador europeu nas Américas foi tão bem sucedido em suas intenções de conversão cultural e de construção de novas sociedades que essas violências de não aceitação do outro geram a indignação de grupos muito específicos da sociedade e são ignoradas e tidas como natural por grande parte da população.

No livro *A queda do céu*, o xamã Yanomami Davi Kopenawa faz um desabafo sobre as acusações dos homens brancos em relação às violências entre as diferentes etnias indígenas, que, por muitas vezes, foram usadas como justificativa no processo civilizatório de dominação do homem branco:

[...] o que os homens brancos chamam de “guerra” em sua língua é algo que não gostamos. Eles afirmam que os Yanomami não param de se flechar, mas são eles que realmente fazem guerra! Nós, com certeza, não combatemos uns aos outros com a mesma dureza que eles. [...] Embora os brancos se achem espertos, seus pensamentos ficam cravados nas coisas ruins que querem possuir, e é por causa delas que roubam, insultam, combatem e por fim matam uns aos outros. É também por causa delas que maltratam tanto todos os que atrapalham sua ganância.¹⁷⁹

¹⁷⁸ SANTI, Thais apud BRUM, Eliane. Op. Cit.

¹⁷⁹ ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. Op cit., p. 442

No quarto bloco narrativo de *Iracema*, em uma das etapas da viagem de Iracema e Tião pela Transamazônica, enquanto a ribeirinha espera o caminhoneiro finalizar suas negociações com os vendedores de madeira (que são, em parte, madeiras de lei vendidas de forma ilegal), a menina conversa com uma mulher que vive, com seu marido e filhos, às margens da estrada. A sequência expõe algumas das misérias nas quais essas pessoas estão inseridas. O enquadramento mostra a mulher em primeiro plano, cozinhando, Iracema atrás, em uma segunda camada de plano, olhando a mulher e fazendo perguntas sobre a vida dos trabalhadores da madeira. Em um último plano, há uma criança se balançando em uma rede e outras duas que aparecem às vezes, enquanto a suposta mãe conversa com Iracema. Esse é um dos momentos do filme em que é explorado um novo sentido do método da entrevista, como aponta Ismail Xavier no documentário dirigido por Jorge Bodanzky em 2005, chamado *Era uma vez Iracema*¹⁸⁰. Através do fio condutor ficcional, Iracema incorpora uma personagem curiosa, que faz perguntas certas sobre a situação da população local. A mulher, que era uma moradora da região e, provavelmente, não sabia exatamente do que se tratava o produto fílmico do qual estava participando, afirma que mora naquele local há dois meses e que ali é uma “desgraceira de terra”. Iracema, então, pergunta: “Por que? Não tem serviço, não tem nada?”. E a mulher “entrevistada” denuncia:

Tem. Aqui dá até dinheiro esse negócio de tirção de madeira, sabe? Dá dinheiro mesmo. Mas acontece que é uma cachorrada danada. Porque aqui, eu não sei se a senhora ‘tá por dentro desse negócio. A gente só pode fazer qualquer transação com esse negócio de terra quem tem título, sabe? E aqui ninguém entende nada, ninguém aqui sabe quem é dono dessas porcarias. Essa gente daqui é uma gente muito desgraçada, sabe? Quanto mais eles têm, mais eles querem¹⁸¹.

¹⁸⁰ Nesse mesmo documentário, Jorge Bodanzky assume que o ambiente criado para as gravações era de naturalidade e que a produção não batia a claquete para o início das filmagens na intenção de não despertar os transeuntes e outros cidadãos para a consciência de estarem sendo retratados, o que vai ao encontro com o que discutimos no primeiro capítulo dessa dissertação em relação à invasão da câmera no cotidiano das pessoas filmadas.

¹⁸¹ IRACEMA, 1974.



Imagem 55

Mulher que Iracema conhece na beira da estrada. Esse é um dos momentos com caráter de denúncia e teor de entrevista.

Fonte: IRACEMA, 1974.

Logo após essa fala, um corte muda o plano, que mostra uma criança deitada na rede e outra brincando com o que parece ser grãos de milho. A sequência continua e a mulher pergunta à Iracema o que ela está fazendo ali. A menina responde que está de carona com um caminhoneiro e, então, a mulher fala à Iracema: “se não fosse a questão desse dinheiro que a gente ‘tá pra receber, a senhora bem que podia levar a gente mais com seu homem”¹⁸².

¹⁸² IRACEMA, 1974.



Imagem 56

As três camadas de plano da sequência em que a mulher denuncia a exploração dos “homens da madeira”.

Fonte: IRACEMA, 1974.

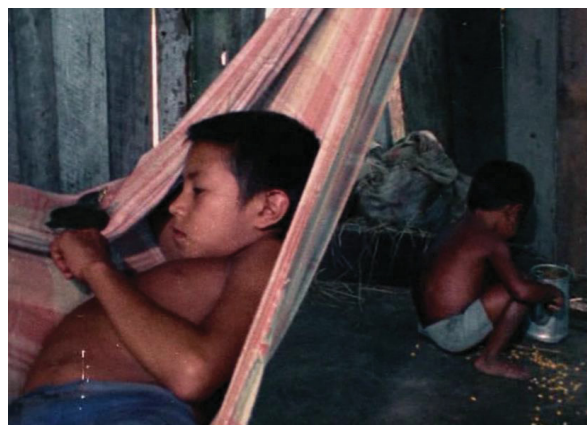


Imagem 57

Crianças brincando dentro da casa, enquanto a mãe pede à Iracema que ela os leve para longe dali, junto com o “seu caminhoneiro”.

Fonte: IRACEMA, 1974.

A conversa entre as duas evidencia o que Davi Kopenawa fala em seu desabafo sobre a ganância do homem branco¹⁸³. Ao longo do quarto bloco narrativo de *Iracema*, são diversos os momentos em que os dois personagens principais encontram com pessoas miseráveis e exploradas por “patrões” que nem sempre aparecem no longa visualmente, mas que são representados de forma simbólica pela pobreza, pelo desmatamento e pelas queimadas. O desejo de acumular as riquezas através da extração da madeira é o que provoca a exploração do homem pelo próprio homem ao longo do território amazônico, o que foi registrado pela câmera de Bodanzky. Esse mesmo desejo de riqueza é a faísca que promove a violência social e ambiental na Amazônia desde a chegada do europeu colonizador até os dias atuais, o que veremos mais vezes ao longo deste capítulo.

Portanto, tendo como ponto de partida os diversos corpos simbólicos da violência no Brasil, a fim de compreender os conflitos sociais expostos por *Iracema*, *uma transa amazônica* gerados pela relação dos habitantes da Amazônia com o processo de modernização da região, a seguir, nos aprofundaremos no contexto do início da década de 1970, quando *Iracema* foi realizado, momento de efervescência em torno do chamado “milagre econômico” e o peso do mito “Brasil Grande” no imaginário social. Além disso, para a nossa análise, é essencial compreender quais foram as intenções dos militares ao planejar construções grandiosas como a rodovia Transamazônica, que simboliza o progresso e o “milagre econômico”.

¹⁸³ ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

Para fundamentar a construção desta narrativa historiográfica, veremos que não apenas o filme *Iracema* aborda a recorrência do discurso modernizador, como se esse trouxesse benefícios para o Brasil de forma equânime. Outras fontes audiovisuais produzidas durante o regime militar, com função de propaganda política, buscando consolidar uma atmosfera de bem-estar social e desenvolvimento acelerado, podem ser acessados para averiguar essa recorrência. Por exemplo, os filmetes produzidos¹⁸⁴ pela Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) que falam sobre o crescimento das indústrias automobilística e siderúrgica, que contrapostos aos estudos historiográficos sobre o período, nos evidenciam a ideia de desenvolvimento que o governo buscava consolidar. A seguir, analisaremos essas produções, e também parte do filme *Brasília, contradições de uma cidade nova*¹⁸⁵, do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, com o objetivo de debater os efeitos da modernidade e do avanço do capitalismo tardio brasileiro.

Outras opções de fontes materiais encontradas foram os trechos de jornais do início dos anos 1970, todos retirados do acervo da Biblioteca Nacional, no site da Hemeroteca Digital. Nesses recortes de jornais como *Jornal do Brasil* e o *Correio da Manhã*, nos deparamos com as primeiras utilizações do termo “Brasil Grande”, expressão de extremo valor para essa pesquisa, visto que o personagem Tião Brasil Grande é construído de forma irônica como uma alegoria do mito de potência mundial expresso nas duas palavras que compõe o termo. Para melhor fundamentar os estudos sobre o “Brasil Grande” e sobre o que ele representa, também utilizamos algumas falas e discursos de membros do governo militar.

Compreender o que foi o mito “Brasil Grande” e como ele era utilizado pela publicidade, pela mídia e pelos discursos oficiais dos governantes do país nos traz clareza sobre as intenções de Jorge Bodanzky e Orlando Senna ao pensarem seu personagem que, assim como o discurso modernizador simbolizado pelo mito, tirou proveito da região amazônica, e da jovem Iracema, até que a relação entre eles chegasse ao limite do que poderia ser lucrativo e vantajoso.

¹⁸⁴ Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=iBQ8ZvOdIS8&t=2s&ab_channel=ArquivoNacional . Último acesso em: 04 de outubro de 2020; <https://www.youtube.com/watch?v=cS87SCruiBM>. Último acesso em: 04 de outubro de 2020.

¹⁸⁵ BRASÍLIA, contradições de uma cidade nova. Direção e produção: Joaquim Pedro de Andrade. Distrito Federal. 1967.

3.1 O Brasil da década de 1970 tinha pressa: crescimento econômico em ritmo de Brasil Grande

Com a posse de Emílio Garrastazu Médici, a atmosfera política brasileira não ficou marcada apenas pela expressão “anos de chumbo”¹⁸⁶, mas também pelo termo “milagre econômico”, visto que no início da década de 1970 o governo tinha plena consciência de que a legitimidade do regime militar se manteria apenas se o avanço econômico continuasse em ritmo notável. Para isso, diversas narrativas sobre o “esplendoroso” momento vivido pela economia brasileira foram construídas a fim de cativar a população, tanto em torno do apoio ao governo, como sobre o futuro da nação¹⁸⁷. Uma dessas narrativas, portanto, foi a do “milagre econômico”, termo utilizado pelos próprios militares e que foi apropriado pelo diretor e fundador da revista Manchete, Murilo Melo Filho, que lançou, em 1972, o livro *O Milagre brasileiro*, concretizando o termo “milagre” no imaginário social. Lançado pela Editora Bloch, o livro foi um *best seller* e contou com um prefácio escrito por Delfim Netto, então ministro da fazenda. No prefácio, entre as frases de euforia e exaltação do momento em que se encontrava o país, todas demonstrando esperança e orgulho pela pátria que estaria se concretizando como potência mundial, está a seguinte afirmação: “O Brasil de hoje tem pressa. Para ele soou a hora do desafio e do milagre”¹⁸⁸. Esta questão da pressa, ou seja, da velocidade em que se encontrava o desenvolvimento industrial, a concretização do capitalismo e a modernização do Brasil, se relaciona com a teoria apresentada pela obra *Velocidade e política*, de Paul Virílio, publicada em 1996, que aponta, entre outros conceitos, as percepções de Virílio sobre a consolidação e as consequências da velocidade na sociedade contemporânea.

No livro, Virílio afirma que o desenvolvimento da sociedade foi pautado com base no progresso da velocidade, através das revoluções promovidas pelo capital. Para ele, não é possível uma compreensão da história econômica, social e política da humanidade sem que a “dromologia”¹⁸⁹, a ciência da velocidade, seja considerada uma força de direta influência. Ao longo de *Velocidade e política*, Virílio desenvolve

¹⁸⁶ Esse é um termo comum na historiografia sobre o período e caracteriza o contexto de repressão fechamento do regime militar, que veremos melhor mais adiante.

¹⁸⁷ MENEZES, Fernando. *Enunciados sobre o futuro: ditadura militar, Transamazônica e a construção do “Brasil Grande”*. Dissertação (Mestrado), Brasília: PPGHIS-UnB, 2007.p. 69.

¹⁸⁸ FILHO, Murilo Melo. apud MENEZES, Fernando. Op cit. p. 69.

¹⁸⁹ Neologismo usado pelo próprio autor, que parte da palavra grega *dromos*, corrida, para conceituar o estudo da velocidade e as suas consequências na sociedade.

sua percepção de que “a riqueza é a face oculta da velocidade e a velocidade é a face oculta da riqueza”¹⁹⁰ e, para ele, a velocidade é como um tirano: dominadora e responsável pela organização social e pelo controle político¹⁹¹. Ou seja, para Virilio, a velocidade é poder e quem não detém esse poder, fica para trás na corrida social. Com isso, Virilio cria o termo “ditadura do movimento”¹⁹², para descrever a consequência social dos aceleramentos promovidos pelo sistema capitalista, onde “parar significa morrer”¹⁹³.

O período do “milagre econômico” pode ser entendido como um momento que representa o poder devastador da velocidade, onde quem não está integrado, por não ter poder econômico, acaba sofrendo diretamente o efeito colateral desses avanços e se torna uma vítima do desastre social decorrente da aceleração, sendo lançado às margens da vida social, como aconteceu com a ribeirinha Iracema, personagem ficcional que representa uma camada significativa da sociedade, e muitos outros cidadãos que viveram o momento de expansão do capital brasileiro em lugares não privilegiados, sendo opositores assumidos do regime ou sujeitos pertencentes a grupos sociais já historicamente renegados pelos olhos do Estado. Como bem ressalta Fernando Dominience Menezes:

A eloquente retórica do milagre implicou na supressão dos conflitos que ele abrigava, prestando-se a silenciar grandemente as ruas, as prisões, o cerceamento das liberdades individuais, e a reafirmar, em contrapartida, as positivities do rigor e das arbitrariedades do estado autoritário. Dessa forma, as outrora dissidentes vozes internas que se arriscavam estridentes, quando não amordaçadas, foram convertidas em sussurros. A um alto custo social, as vozes do milagre dissimulavam as contradições internas do país, como evidenciado pelo presidente do Banco Mundial Robert McNamara em uma conferência da Organização das Nações Unidas, em maio de 1972, em que criticou o Brasil por negligenciar o bem estar dos pobres em seu processo de desenvolvimento.¹⁹⁴

¹⁹⁰ VIRILIO, Paul. *Velocidade e política*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 39.

¹⁹¹ EICHENBERG, Fernando. Velocidade e acidente integral – entrevista de Paul Virilio. *Entre aspas: volume I*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016.

¹⁹² Muitos são os aspectos do período por nós estudado que podem ser analisados como consequências do que Virilio chama de “ditadura do movimento”, como as diversas formas de repressão política que o regime militar implementou baseado na Doutrina da Segurança Nacional, além da censura, dos acordos midiáticos e da propaganda oficial do Estado, que caracterizam um conjunto de fatores que pretendia obter o controle da população, buscando promover uma atmosfera de harmonia que desse visibilidade aos enormes investimentos em infraestrutura, industrialização e modernização do território, o que desencadeou em um crescimento econômico acelerado ainda não vivido pelo país até então, escondendo as consequências desse aceleramento na vida dos mais pobres, ou seja, o grande aumento da desigualdade social, entre outros diversos problemas.

¹⁹³ VIRILIO, Paul. Op cit., p. 28.

¹⁹⁴ MENEZES, Fernando. Op cit., p. 70.

No quarto bloco de *Iracema, uma transa amazônica* há uma sequência que começa com um plano aberto, onde a câmera parece estar por cima da cena retratada, enquadrando pedaços da vegetação e a estrada cortando a floresta. O caminhão de Tião segue, levantando a poeira devido à falta de asfaltamento do trecho. No bagageiro do caminhão, vemos um pedaço de tronco gigantesco, muito provavelmente de madeira de lei, comercializada ilegalmente para Tião. A trilha sonora extradiegética é de uma canção em ritmo romântico que diz: “é como um jato de luz nas selvas, levando luzes de um Brasil melhor, para um recanto longe e afastado, cheio de riquezas e que precisa amor”¹⁹⁵. A canção é inserida pelos diretores do longa estrategicamente. O enaltecimento da estrada que corta a floresta, levando luzes à região, na verdade, gerou desmatamento, incêndio, exploração da mão de obra local e morte, como o filme nos demonstra a todo momento. O jato de luz citado na canção é uma espécie de alegoria do progresso, veloz como um jato, que ficou apenas no discurso dos militares. Além disso, ao afirmar que esse local “cheio de riquezas” precisa de amor, Bodanzky e Senna ironizam a relação estabelecida pela presença de Tião Brasil Grande nas selvas da Amazônia. O caminhoneiro simboliza a invasão da modernização no cotidiano da floresta e o seu comportamento no decorrer do filme se dá de forma inversa do que significa amor. Tião diminui, explora, violenta, destrói e abandona a região e as pessoas que encontra ao longo de sua viagem pela Transamazônia.

Assim que a música acaba, um corte de plano expõe a imagem de um homem de pele escura, vestindo apenas uma bermuda suja e chinelos, com um corpo forte, decorrente do esforço de seu trabalho braçal, arando a terra de um pequeno lote. Em segundo plano, atrás do homem trabalhando, vemos tocos de árvores desmatadas e sinais de cinzas e galhos escuros e secos, que simbolizam queimadas. Mais um corte leva para a cena de Tião e Iracema deitados em uma rede pendurada no próprio caminhão. Tião aparece descansando e Iracema olhando uma revista. O caminhoneiro, então, inicia uma sequência de perguntas para o homem. Nesse momento, o filme desloca, mais uma vez, o método de entrevista, usando este instrumento característico de filmes documentários, dentro de um contexto ficcional.

¹⁹⁵ Não constam nos créditos de *Iracema, uma transa amazônica* nenhuma informação sobre a autoria dessa música. Em nossas pesquisas, também não encontramos nenhuma informação.



Imagem 58



Imagem 59



Imagem 60

Imagens 58, 59 e 60 – Plano aberto que mostra a estrada, plano médio apresentando o homem arando a terra desmatada e queimada e plano fechado mostrando Tião descansando, com Iracema ao lado.

Fonte: IRACEMA, 1974.

Tião pergunta ao homem: “Como é que é, seu Zé? Trabalhando no domingo? Que que tá fazendo aí? Um campo de futebol?”. O sujeito dá uma resposta que não foi captada pelo microfone que, provavelmente, estava direcionado para Pereio e Edna de Cássia. A menina, então, olha curiosa para o homem e diz: “Jesus! Que duro...”. E então Tião completa: “E não ganha nada...”¹⁹⁶.



Imagem 61

Olhar curioso de Iracema, verificando o que o sujeito da beira da estrada está fazendo trabalhando na terra, em pleno domingo.

Fonte: IRACEMA, 1974.

¹⁹⁶ IRACEMA, 1974.

Em seguida, depois de Tião coçar o “sovaco”, num gesto que simboliza o descanso e a preguiça, um corte nos leva até a imagem do homem em um plano mais fechado, mostrando sua concentração e cuidado com a terra. Enquanto a câmera retrata o sujeito trabalhando, a voz de Tião surge desancorada, dizendo: “Vai progredir, vai melhorar, né?”. O amazônida, totalmente alheio à interferência de Tião em sua empreitada, continua com os olhos fixos no chão, e entoa distraidamente: “Oi?”. A câmera faz um movimento de *travelling*, em plano fechado, que vai do homem arando a terra até o gaúcho deitado na rede, passando pelos imensos pneus do caminhão de Tião. Então o estrangeiro, fazendo o impulso para o balançar da rede com o pé apoiado no caminhão, afirma, com teor de sabedoria: “Tem que forcejar pra progredir, pra melhorar. Não é verdade?”. E então a câmera faz mais um movimento, dessa vez abrindo o plano, saindo de Tião e indo até o sujeito explorado, o retratando em primeiro plano, com Tião se balançando na rede atrás, em uma segunda camada de plano¹⁹⁷. Nesse momento, o enquadramento irônico demonstra o quanto o discurso de “tem que trabalhar para progredir” de Tião Brasil Grande é contraditório no que se refere ao esforço físico dos sujeitos que ele encontra em relação a seu próprio trabalho. O caminhoneiro subjuga os outros seres humanos que cruzam o seu caminho, os diminuindo e explorando, com a clara intenção de conquistar e acumular riquezas, assim como os colonizadores europeus agiram ao chegar na América Latina, há mais de quinhentos anos atrás.



Imagem 62

Enquadramento mostrando o homem observado por Tião e Iracema em seus afazeres de domingo. O sujeito demonstra total indiferença à presença do caminhoneiro e da ribeirinha.

Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 63

Plano médio mostrando Tião deitado na rede, apoiando seu pé no caminhão e fazendo movimentos para balançar o seu corpo de colonizador.

Fonte: IRACEMA, 1974.

¹⁹⁷ IRACEMA, 1974.



Imagem 64

As camadas da imagem mostram, em primeiro plano, um amazônida típico da região fazendo um trabalho braçal em pleno domingo e, ao fundo da imagem, Tião deitado e observando e dizendo que para progredir é necessário trabalhar. Na carroceria do caminhão, um gigantesco tronco de árvore.

Fonte: IRACEMA, 1974.

Essa sequência alegoriza o ritmo desacelerado da pobreza que a equipe de *Iracema, uma transa amazônica* encontrou pelo trajeto feito durante as filmagens. O roteiro ficcional de Bodanzky e Senna foi um pretexto para registrar o cotidiano de exploração e miséria dos que vivem à margem das rodovias idealizadas pelo regime militar, expondo o que Virilio teoriza através da “ditadura do movimento”. A velocidade do desenvolvimento não incluiu os moradores do interior da floresta amazônica no progresso. O que as lentes de Bodanzky buscam retratar é, na realidade, o atropelamento que causou o extermínio de subjetividades, um aprofundamento da miséria e a ruína de uma classe negligenciada pelo Estado e empurrada para as margens da rodovia e periferias das cidades.

Ainda nessa sequência, Tião continua sua conversa com Iracema, dizendo que a construção da estrada que está trazendo progresso para a vida do homem que, pelo o que a narrativa deixa entender, está trabalhando na construção de sua própria casa. Tião afirma: “Viu? Se não fosse a estrada, esse homem não ‘tava na terra dele. Pode crê... a estrada que ‘tá trazendo riqueza, progresso pra esse homem. Se não, ‘tava trabalhando pros outros”. Iracema finaliza a conversa dizendo: “É muito bom isso”.



Imagem 65

Plano aberto mostrando mais sinais de queimada, como a pequena fumaça ao fundo. A imagem também expõe a estrutura do que parece ser uma casa.

Fonte: IRACEMA, 1974.

3.2 O contexto do milagre econômico: “a arrancada do desenvolvimento”

No livro *O regime militar brasileiro: 1964-1985*, o historiador Marcos Napolitano faz uma breve explanação, de forma didática, sobre as medidas econômicas do governo e as consequências sociais do “milagre econômico” na realidade brasileira. Napolitano aponta que a forma como o capitalismo foi implantado no Brasil, ainda na década de 1950 com Juscelino Kubitschek, e consolidado com o regime militar, não foi no formato tradicional do sistema – ou seja, através da expansão das indústrias e do fortalecimento de um mercado consumidor –, visto que quanto maior o consumo, maior o lucro dos empresários. No caso brasileiro, contudo, o capitalismo foi implementado na intenção de beneficiar os grandes oligopólios nacionais, ou seja, as poucas empresas que controlavam todo um setor produtivo, e assim ele beneficiou poucos em detrimento de muitos, acentuando a concentração de renda, já historicamente típica do país¹⁹⁸.

¹⁹⁸ NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*. São Paulo: Editora Atual, 1998, p. 41.

Com o intuito de acelerar o desenvolvimento da economia, após um período de austeridade econômica que marcou o governo do general Castelo Branco, primeiro dos presidentes militares, o ministro Delfim Netto lançou mão de duas medidas: o endividamento do Estado, através da captação de recursos financeiros, tanto de países do exterior, como do mercado interno, e a intensificação do arrocho salarial, que é uma medida de estagnação do salário, que fica congelado sem os devidos reajustes baseados na inflação¹⁹⁹. Essas medidas dificultaram o consumo no setor mais básico, de bens não duráveis – como alimentos industrializados, produtos domésticos e roupas –, que era justamente o setor onde a maior parte da população, a classe trabalhadora, mais consumia. Sem os reajustes salariais, o poder de compra da maioria da população não se expandiu, apesar da produção estar em notável crescimento. Para conseguir resolver esse estrangulamento, o governo passou a incentivar a exportação desses produtos. Napolitano aponta que capitalismo brasileiro se tornou um dos mais dinâmicos do mundo e, baseado na mão de obra barata e abundante no país, fez com que a produção de mercadorias de bens de consumo duráveis, como do setor automobilístico, se tornasse mais lucrativa para os empresários e de menor custo para os compradores, dispensando a necessidade da importação, já praticada por consumidores mais elitizados, além da inclusão dos novos consumidores vindos da classe média recém formada pelo avanço industrial e pela criação de novos serviços e empregos²⁰⁰.

Outra característica desse período apontada por Napolitano, foi o incentivo promovido por subsídios fiscais e empréstimos a juros baixos para a mecanização da agropecuária, visando a produção de mais alimentos para a diminuição do valor da cesta básica consumida pelo trabalhador urbano. Essa medida provocou a migração de uma enorme quantidade de trabalhadores rurais para as regiões urbanas, em busca de emprego no setor industrial²⁰¹, que devido à grande oferta de mão-de-obra, contribuiu para o rebaixamento dos salários ofertados e aumento do lucro dos empresários, tanto nacionais quanto dos internacionais que investiram no país. Nesse processo, a população das cidades aumentou significativamente, sem que o governo apresentasse medidas que dessem conta de resolver os problemas decorrentes da expansão urbana, como moradia, educação, saneamento básico, transporte, saúde e

¹⁹⁹ Ibidem. p. 40.

²⁰⁰ Ibidem. p. 42

²⁰¹ Ibidem.

segurança, entre tantos outros. Esses núcleos de novos cidadãos urbanos, essencialmente mais pobres, chegaram a se organizar em grupos para reivindicar a assistência do Estado e, como aponta Napolitano, na medida em que eles ganhavam características de movimentos sociais, o regime militar passava a tratá-los de forma tensa e repressiva, com base na tão prometida “ordem social”. Dessa forma, esse tipo de organização se tornou raridade²⁰².

Esse tema levantado por Marcos Napolitano é evidenciado em um vídeo disponibilizado pelo canal do Arquivo Nacional no *Youtube*²⁰³. Trata-se de um filmete de um minuto e dezessete segundos, produzido pela Agência Nacional, no ano de 1972, que aborda a expansão e modernização do setor da siderurgia e do automobilismo no país, sobretudo na cidade de São Paulo. Através da análise do discurso fílmico, podemos elencar alguns dos aspectos exposto acima, principalmente a questão da construção de um imaginário de desenvolvimento econômico e social.

Com imagens do centro da capital paulista, o vídeo começa através de um *zoom in* que vai de um plano aéreo aberto para um plano mais fechado, que coloca em evidência a quantidade de veículos nas ruas da cidade. Depois, um corte leva o espectador para uma visão da rua, com diversas pessoas passando em frente à câmera, em um local comercial, onde vitrines compõe o cenário escolhido pelo diretor para elaborar o discurso de crescimento econômico. Não há imagens de pobreza, moradores de rua ou de qualquer outro aspecto negativo, há apenas elementos que expressam a ideia de desenvolvimento. Enquanto essas primeiras imagens aparecem para o espectador, a narração afirma:

Em São Paulo, oitava cidade do mundo, está a grande concentração industrial do nosso país, funcionando como centro de gravidade nesta arrancada do desenvolvimento em dimensão de Brasil Grande.

Outro corte mostra, então, uma nova imagem aérea, dessa vez do setor industrial da cidade, que depois é substituída por um conjunto de novas representações imagéticas do trabalho feito nas fábricas siderúrgicas e automobilísticas de São Paulo. Enquanto isso, o narrador declara:

²⁰² Ibidem.

²⁰³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iBQ8ZvOdIS8>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

Apoiando-se no vigor da siderurgia, as indústrias brasileiras que utilizam do aço, vão chegando a impressionantes números de produção. Em 1968, produzimos 280 mil veículos, isto é, mil veículos por dia, recorde absoluto e vitória de um setor pelo qual se mede a capacidade industrial de qualquer nação. Fabricando veículos de todos os tipos, carros grandes, médios e pequenos, os brasileiros atingem os estágios mais avançados da tecnologia, asseverando a cadência da emancipação econômica²⁰⁴.



Imagem 66

Cena do filme produzido pela Agência Nacional sobre o desenvolvimento da indústria automobilística e siderúrgica na cidade de São Paulo, em 1972, onde dois homens trabalham na fabricação de um automóvel.
Fonte: Arquivo Nacional, 2019.

O desenvolvimento e crescimento do setor industrial exposto pelo curta-metragem da Agência Nacional de fato ocorreu, como já discutimos. O que a publicidade do governo não expõe, assim como muitos dos principais meios de comunicação da época, é que o setor automobilístico foi um dos que mais explorou os trabalhadores em nome do desenvolvimento acelerado, da consolidação de uma classe média consumidora de bens duráveis e do alto lucro das grandes montadoras. Isso ocorreu através do barateamento da mão-de-obra, que era abundante na cidade de São Paulo, devido ao fenômeno de êxodo rural. A expansão dos setores como os expostos no vídeo não gerou distribuição de renda e inclusão das classes trabalhadoras no mercado de consumo dos bens não-duráveis, devido ao arrocho salarial promovido pelo Ministro Delfim Neto. Como consequência de um processo de

²⁰⁴ IRACEMA, 1974.

desenvolvimento onde a velocidade beneficiava um núcleo específico e pequeno da população, a expansão industrial de cidades, como a capital paulista, promoveu a modernização do país, mas aprofundou muito os problemas sociais brasileiros, consolidando uma parte da população na pobreza, sem direitos políticos e, até mesmo, direitos trabalhistas.

No filme de Bodanzky e Senna, *Iracema, uma transa amazônica*, a questão do aumento na geração de empregos é posta no começo do filme, ainda no segundo bloco narrativo, com um certo ar de sarcasmo. Aqui, o desenvolvimento e a expansão do mercado de trabalho não se referem, exclusivamente, ao contexto urbano, já que se trata de uma região ainda de muita floresta e os projetos giram em torno da integração desse território intocado ao restante do país, em crescente urbanização. A sequência que evidencia essa questão acontece em um restaurante na cidade de Belém. Vários dos elementos discutidos por nós no capítulo anterior sobre a câmera que invade o cotidiano dos habitantes da região são evidentes nesse trecho do filme. Três atores contratados pelo longa são enquadrados sentados em uma mesa, consumindo cigarros e bebida alcoólica. O plano médio retrata, em uma primeira camada, a mesa com os empresários, e, ao fundo, alguns cidadãos comuns, olhando curiosos para a câmera. A conversa gira em torno de um homem, de paletó e gravata, convencendo outro senhor, com um ar mais despojado e que demonstra preocupação com a questão ambiental relativa à Amazônia, a se tornar o diretor de uma indústria de eletrônicos que, supostamente, gerará muitos empregos e desenvolvimento para a região. O homem de terno afirma:

Entendo a sua preocupação com a Amazônia, a sua preocupação pela ecologia ou a sua preocupação pela população da Amazônia. Aliás, esta é uma preocupação também do Ministro e de todos os nossos investidores. Mas, o senhor há de entender que isso não é impeditivo para a qualidade do projeto que nós estamos fazendo. Nós não vamos derrubar uma árvore! Nós vamos dar emprego direto a seis mil pessoas. Direto! Imagine, então, quantas famílias serão beneficiadas²⁰⁵.

²⁰⁵ IRACEMA, 1974.



Imagem 67

Empresários discutindo sobre a implementação de uma indústria de eletrônicos na região amazônica. Em segundo plano, vemos um sujeito olhando curioso para a câmera.

Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 68

Detalhe que mostra cidadãos comuns parados na porta do restaurante olhando para a câmera de Bodanzky. Durante toda a sequência, diversas pessoas passam pela porta do restaurante. Algumas param para observar a cena. A impressão que fica é que nenhuma das pessoas, inclusive algumas crianças, olham para a cena filmada, mas sim para o dispositivo utilizado por Jorge Bodanzky.

Fonte: IRACEMA, 1974.

3.3 As contradições do “milagre econômico”

A questão da modernização, exploração da mão-de-obra e restrição dos direitos políticos dos mais pobres é um dos assuntos tratados por Joaquim Pedro de Andrade no documentário *Brasília, contradições de uma cidade nova*²⁰⁶, que gera diversas reflexões acerca da modernidade tardia brasileira. No filme, produzido em 1967, ou seja, três anos antes do fim da Agência Nacional, Joaquim Pedro, cineasta cinemanovista, já denunciava os efeitos sociais da expansão do capitalismo no país, retratando a vida na recém-construída capital brasileira que, inclusive, é um dos maiores símbolos da modernização do Brasil, mostrando os contrastes entre o planejamento simbólico da cidade e a realidade vivida ali. Em um dos blocos narrativos do filme, quando o diretor apresenta as condições de vida dos migrantes que chegaram à Brasília com a promessa de melhora de vida, uma entrevista evidencia a situação dos trabalhadores da cidade, que não era muito diferente do resto do país e pode ser analisada a partir das colocações de Marcos Napolitano sobre os desastres sociais do crescimento acelerado brasileiro.

²⁰⁶ BRASÍLIA, contradições de uma cidade nova. Direção e produção: Joaquim Pedro de Andrade. Distrito Federal. 1967.



Imagem 69

Cena do filme Brasília, contradições de uma cidade nova (1967), do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, que retrata uma Kombi conduzindo operários que trabalham na construção da cidade, símbolo de modernização, para as regiões periféricas de Brasília, onde esses trabalhadores moram em condições contrárias ao discurso de desenvolvimento econômico do período.

Fonte: BRASILIA, 1967.

Somos apresentados, então, às imagens que começam na rodoviária da cidade, mostrando as várias pessoas, de diferentes origens, que trabalham na capital. Enquanto a música *Viramundo*, clássico da MPB sobre a migração das pessoas de origem nordestina, é reproduzida na voz de Maria Bethânia, nossos olhares acompanham uma câmera que começa com um *travelling*, saindo da rodoviária até encontrar uma Kombi, quando se torna fixa para acompanhar o veículo em sua missão de levar dezenas de trabalhadores da região central da cidade até as suas residências. Através da viagem da Kombi, as imagens mostram o principal ponto turístico de Brasília: o conjunto arquitetônico que compõe a Praça dos Três Poderes e a Esplanada dos Ministérios. Acompanhando o veículo, somos deslocados até a região onde moram os operários que trabalham na construção de Brasília, nas

chamadas Cidades Satélites, localizadas na periferia²⁰⁷. A *voz-over* esclarece que são aproximadamente três horas de viagem até que esses trabalhadores cheguem em suas casas. Um *travelling* mostra o conjunto de residências, todas iguais, dispostas uma ao lado da outra, horizontalmente, em uma ampla extensão territorial, o que evidencia a grande quantidade de moradores da região. A narração aponta que essas cidades se desenvolvem espontaneamente, nas áreas desertas em torno de Brasília, a partir de um esquema desordenado, sem planejamento e que não tem nada a ver com a moderna proposta de construção da capital.

Essa sequência em que acompanhamos a Kombi levando os trabalhadores, expõe a desigualdade social característica do processo de modernização do Brasil. Aqueles operários, vindo de diversas regiões do país, sobretudo da região nordeste, incentivados pelo governo a trabalhar na construção da nova capital, deixaram seus locais de origem com a esperança de um novo tempo, ou seja, com a expectativa de serem incorporados no conjunto de cidadãos beneficiados com o acelerado desenvolvimento econômico. Entretanto, para os operários que construíram os grandes símbolos de uma moderna nação, as condições de vida não eram totalmente planejadas e, muito menos, igualitárias. As cenas seguintes do média-metragem evidenciam a precariedade da vida nas cidades satélites.

²⁰⁷ As Cidades Satélites construídas para serem a moradia dos trabalhadores na construção de Brasília, muito se assemelham aos Reassentamento Urbanos Coletivos de Altamira, construídos para os habitantes da Floresta Amazônica que perderam suas casas em decorrência da construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte, que debatemos no início deste capítulo.



Imagem 70

Cena de Brasília, contradições de uma cidade nova (1969), que retrata o subdesenvolvimento da vida nas cidades satélites.

Fonte: BRASILIA, 1967.

Joaquim Pedro de Andrade nos apresenta uma feira que acontece no centro da cidade satélite, onde produtos característicos da modernidade estavam expostos, como aparelhos de televisão, utensílios domésticos feitos a partir de latas de comida e diversos livros e revistas. Com a cena da feira, entendemos o universo que caracteriza o local habitado por tantos imigrantes. Ali, os trabalhadores sobrevivem, fazendo o que é possível com o pouco dinheiro recebido pela mão-de-obra, vivendo numa espécie de comunidade, sem assistência do Estado e sem infraestrutura de comércio, onde possam comprar comida ou qualquer outro item para suas casas. A câmera de Joaquim Pedro também evidencia um homem branco, de ar intelectualizado, sentado em frente a uma máquina de escrever e, ao seu lado, há um homem negro, provavelmente ditando algo para ser datilografado, o que simboliza o analfabetismo entre os moradores do local.

A feira filmada por Joaquim Pedro de Andrade nos remete à feira do Mercado Ver-o-Peso, de Belém, retratada pelas câmeras de Bodanzky em *Iracema, uma transa amazônica*. Em ambas as feiras, o que o discurso fílmico busca expor é um

subdesenvolvimento que não faz parte do que é prometido pelo regime militar quando o discurso de integração da nação em torno do desenvolvimento era tão proferido.



Imagem 71
Cena da feira do Mercado-Ver-o-Peso, no ano de 1974,
em Iracema, uma transa amazônica.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 72
Feira de uma cidade satélite, em 1969, no filme Brasília,
contradições de uma cidade nova.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 73
Joaquim Pedro de Andrade entrevistando moradores da cidade satélite em Brasília, contradições de uma cidade
nova.
Fonte: BRASILIA, 1967.

Para evidenciar a questão de desigualdade de forma não apenas imagética, mas também verbal, o diretor de *Brasília, contradições de uma cidade nova* conduz uma entrevista com três moradores da cidade satélite. Joaquim Pedro começa com seguinte pergunta: “O senhor está satisfeito com Brasília? Pretende continuar morando aqui?”. O trabalhador diz que não está satisfeito e que pretende se mudar da cidade. Ao ser questionado sobre o porquê dessa decisão, o homem denuncia:

Porque Brasília não dá pra operário, não. O que existe em Brasília são construções civis, né? Essas, as firmas pegam, né, as construções e uma firma registra mais duas firmas, formam três. E então, o operário, quando ele ‘tá’ pra completar noventa dias, ele pega a carteira do operário, dá baixa em uma firma, ficha em uma outra firma, sendo a mesma firma, entendeu? Apenas pra não contar tempo de casa, né?²⁰⁸

Em seguida, Joaquim Pedro pergunta se o sindicato não ajuda. O trabalhador responde:

Não, o sindicato não ajuda em nada, né? Pelo menos pra nós que ignoramos o sindicato, né, atualmente. Porque antes existia o sindicato, mas depois com... tudo se transformou, né? Então o operário apanhou muito por causa do sindicato e aí tomou medo do sindicato. Eles chegam lá “e o senhor, não vai se sindicalizar?”, digo, “não senhor, eu não quero”.

Nesse contexto, a repressão com a classe trabalhadora era tanta que foi consolidada uma atmosfera de medo em relação à participação política e à luta por direitos trabalhistas. Na conversa, o trabalhador demonstra receio ao falar sobre o regime militar, mas entre o dizível e o não-dizível, sabemos que após o golpe de Estado de 1964 os movimentos sindicais foram criminalizados, até serem proibidos com o AI-5, em 1968²⁰⁹. O clima durante o período do “milagre econômico” beneficiava apenas as camadas superiores da sociedade, reprimindo e explorando as classes baixas, minadas por um capitalismo devastador, pautado no fortalecimento de grande oligarquias e na repressão política, em nome da prometida ordem social.

²⁰⁸ BRASILIA, 1967.

²⁰⁹ Com a posse de Médici, o início da década de 1970, no Brasil, foi influenciado diretamente pelo AI-5, o *golpe dentro do golpe*, como é citado por vários historiadores, e parte importante da Doutrina de Segurança Nacional, que foi o mais opressor de todos os Atos Institucionais. Declarado em 12 de dezembro de 1968, o AI-5 reforçou a centralização do poder nas mãos dos militares, declarou o estado de sítio, promoveu uma cassação de parlamentares e cidadãos, suspendeu todos os *habeas-corpus* de presos políticos, restringiu a participação política dos civis, proibindo todos os movimentos sociais e manifestações políticas e fechou o Congresso Nacional. Além disso, o AI-5 deu respaldo institucional às ações consideradas autoritárias e inconstitucionais promovidas pelos militares, como a repressão e a censura. NAPOLITANO, Marcos. Op cit. 1998. p. 33.

Marcos Napolitano aponta que, para atingir a tal ordem social, seguindo a ideologia da Segurança Nacional, a classe trabalhadora não foi a única atingida. Outras vítimas diretas da repressão, que na maior parte das vezes significava a prisão, tortura e morte dos cidadãos subversivos, com base na Doutrina e respaldado pelo AI-5, foram os guerrilheiros da luta armada, ou seja, a esquerda revolucionária²¹⁰.

A esquerda dita “revolucionária” [...], havia conseguido realizar, até o fim de 1969, algumas ações ousadas e constrangedoras para o governo. Marighella (ALN) e Lamarca (VPR)²¹¹ eram os guerrilheiros mais conhecidos pelo público e também mais procurados pelas forças de repressão. Marighella comandava a guerrilha urbana (primeira fase de sua estratégia) e Lamarca montou um foco de operação no vale do Ribeira (SP). O primeiro foi morto numa emboscada, em plena região central da cidade de São Paulo, e o segundo, após escapar de um enorme cerco no vale do Ribeira, fugiu para o interior da Bahia, onde foi capturado e morto em 1971. Nesse mesmo ano, com o cerco dos guerrilheiros do PCdoB no Araguaia, a luta armada estava praticamente derrotada: a maior parte dos grupos (constituídos por dezenas de grandes e pequenas organizações) estava desmantelada, e seus membros estavam presos, mortos ou no exílio.²¹²

Entre 1969 e 1971, o governo militar fechou o cerco em torno da oposição de tal forma que as possibilidades de manifestações contrárias ao regime foram praticamente extintas, o que resultou no que Napolitano chamou de “círculo de medo”, que silenciou a sociedade promovendo, como consequência, a concretização de um dos principais objetivos dos militares ao tomarem o poder em 1964: a despolitização do povo. A tortura e a morte desses presos políticos deram origem a um termo de grande importância para o conflito histórico: o desaparecido político. Muitos dos presos desse período não resistiam à horas de interrogatório sob tortura, que acontecia através de estratégias estudadas, onde uma equipe especializada, com médicos e psicólogos, colocavam em prática métodos de violência bem estruturados que, segundo Napolitano, tinham como objetivo atingir o limite da dor física e da humilhação moral dos sujeitos torturados²¹³.

²¹⁰ Ibidem., p. 35

²¹¹ Carlos Marighella foi um dos maiores nomes da Aliança Libertadora Nacional, a ALN, e Carlos Lamarca, por sua vez, importante guerrilheiro à frente da Vanguarda Popular Revolucionária, a VPR. Desde o golpe militar de 1964, as organizações de esquerda existentes sofreram diversas desestruturações, principalmente pela perda das forças populares de apoio (RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora UNESP. 2005, p. 19). Sobre os movimentos de luta armada existentes no período de 1964 a 1974, a obra *O fantasma da revolução brasileira*, de Marcelo Ridenti, faz um minucioso trabalho de levantamento e discussão em torno das razões da derrota da esquerda frente ao regime militar.

²¹² NAPOLITANO, Marcos. Op cit. 1998. p. 36

²¹³ Ibidem. p. 38

Quando um preso morria sob tortura, geralmente depois de ser detido ilegalmente, sem mandado de prisão, por agentes sem identificação, era providenciado o seu “desaparecimento”. O processo era o seguinte: ou o corpo era jogado no mar ou enterrado numa vala comum, misturado a outras ossadas. Os presos oficialmente dados como mortos eram enterrados em caixões lacrados, com atestados de óbito que falsificavam a *causa mortis*. Oficialmente, a maioria dos presos mortos “resistiu à voz de prisão, reagiu e foi baleado”, como atestam documentos forjados.²¹⁴

Para o historiador Fernando Menezes, a propaganda política do governo de Emílio Médici, com a colaboração da mídia²¹⁵ e o imaginário social²¹⁶ são os responsáveis pela repercussão do mito “Brasil Grande”²¹⁷. Esse mito se constitui na ideia de um país com abundâncias naturais e econômicas, prestes a se tornar uma das maiores potências mundiais, graças às medidas políticas implementadas pelo regime militar²¹⁸. Além dos fatores apontados por Menezes, sabemos que o “círculo de medo” também foi um dos elementos que contribuíram para a ideia de uma nação em progresso, onde a ordem não atrapalhava a consolidação do capitalismo e o comunismo já não era mais um fantasma que assombrava o país.

3.4 Tião Brasil Grande: a metáfora irônica do mito “Brasil Grande”

O personagem de Sebastião da Silva, o já conhecido caminhoneiro gaúcho que cruza a Amazônia transportando madeira até São Paulo, apelidado de Tião Brasil Grande, pode ser entendido como uma alegoria do discurso dos militares, através de uma figura arrogante, hipócrita e exploradora, como pôde ser percebido em todas as sequências analisadas até agora. Temos nesse personagem a principal e mais evidente crítica de todo o filme, visto que seu envolvimento na narrativa é carregado de símbolos que o colocam no lugar do opressor, do colonizador ou, como aponta

²¹⁴ Idem.

²¹⁵ Fernando Menezes, na dissertação *Enunciados sobre o futuro* (op. cit 1998), faz a análise da forma como as revistas *Manchete* e *O Cruzeiro*, as duas maiores da época, reproduziam notícias em relação à construção da Transamazônica no período de 1970 a 1974.

²¹⁶ Segundo Fernando Menezes, o imaginário social de “Brasil Grande”, ou “Brasil potência”, não é algo produzido pelo regime militar, apesar de ter sido fortemente divulgado pela mídia e teorizado pela Escola Superior de Guerra (ESG) durante a década de 1970. Para o autor, esse imaginário está presente no pensamento social político e literário brasileiro pelo menos desde o século XIX. Ibidem, p. 82

²¹⁷ No Jornal do Brasil, entre 1970 a 1979, a Hemeroteca Digital registra 1.040 ocorrências do termo “Brasil Grande”. Além desse jornal, outras 83 publicações, do mesmo gênero também apontam inúmeros registros do termo. A maior parte das ocorrências do conceito de “Brasil Grande” foi nas publicidades de indústrias, construtoras, metalúrgicas, hidrelétricas e outras companhias do setor primário.

²¹⁸ MENEZES, Fernando. Op cit. p. 82

Paulo Emílio Sales Gomes, do *ocupante*²¹⁹. Tião é a expressão do discurso de integração nacional, aquele que incentiva uma ocupação de um vazio demográfico que, na realidade, era um espaço já ocupado, mas por seres invisíveis perante o olhar do ocupante. Suas falas, vimos, desqualificam o modo de vida dos habitantes da região amazônica durante todo o decorrer do longa, sendo que em nenhum momento o gaúcho valoriza algo ou alguém que conheceu durante sua viagem pela Transamazônica, como também observamos, de forma introdutória, no capítulo anterior. O choque cultural entre ele e os amazônidas – indígenas, caboclos, ribeirinhos ou outros moradores dos centros urbanos –, praticado através da imposição de costumes, práticas econômicas, estruturas sociais, entre outras tantas coisas, rouba a subjetividade dos habitantes da região que, originalmente, constituíam-se em indígenas. Como Márcio Souza aponta, a colonização da região amazônica foi consolidada através da negação da alteridade indígena. Portanto, Tião Brasil Grande não representa somente a ditadura militar, mas também os ocupantes que, incentivados pelo discurso de ocupação, reproduzem as práticas colonizadoras de exploração e repressão dos povos originalmente pertencentes à região, furtando-lhes não somente suas identidades, mas também seu território.

Ao longo de *Iracema* a interação entre Tião e os signos que compõe a representação da Amazônia, em seus diversos formatos, evidenciam diferentes aspectos da relação entre a região amazônica e o resto do país, sobretudo no que significa a visão do regime militar acerca da ocupação e exploração do território. Nas fronteiras do discurso fílmico de *Iracema*, Tião é a alegoria de um passado colonial que se mantém vivo nas relações de conquista e opressão e, ao carregar consigo o discurso oficial da ditadura, simboliza as forças colonizadoras de um passado que se faz presente no cotidiano dos marginalizados.

²¹⁹ GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.



Imagem 74

Nesse plano detalhe do para-brisa do caminhão de Tião, conseguimos observar o adesivo “Brasil, ame-o ou deixe-o”, uma das campanhas que mais marcaram o regime militar, carregada de nacionalismo e simbolizando a repressão do período, que teve como consequência o exílio de diversos opositores do regime.

Fonte: IRACEMA, 1974.

Os elementos que formam o personagem interpretado por Paulo César Pereio, desde o visual quanto os aspectos comportamentais, representam o que Denise Rollemberg e Samantha Viz Qadrat intencionam evidenciar na organização dos diversos artigos que integram o livro citado no início deste capítulo. Na apresentação do livro, as autoras reforçam o seguinte:

[...] o autoritarismo foi desejado e alguns ditadores foram (são) queridos e percebidos como *salvadores da pátria* por pessoas e/ou segmentos da sociedade de todas as idades e origens sociais.²²⁰

Ou seja, a permanência da ditadura militar no poder, assim como – no contexto contemporâneo à essa dissertação – a eleição do presidente de extrema-direita Jair Bolsonaro, se tornaram possíveis, também, em decorrência de um desejo de parte da população brasileira. Ao ressaltar isso, pretendemos, da mesma forma que os

²²⁰ QUADRAT, Samantha Viz; ROLLEMBERG, Denise (org.). *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina, volume II*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 24.

historiadores que integram o livro *A construção social dos regimes autoritários*, tensionar o lugar de “vítima” da população ao longo de sua história. Sendo um país onde a violência se dá em diversos formatos, como vimos anteriormente, e a desigualdade social se configura como um abismo que caminha, assim como a trajetória de Iracema nos mostra, em direção a um colapso, onde o fim parece se mostrar cada vez mais banal, compondo o que Achille Mbembe, historiador camaronês, denominou de *necropolítica*²²¹. Em outras palavras, o poder do Estado, em conjunto com a sociedade (mesmo que de forma inconsciente), dita quem deve viver e quem deve morrer. Esse argumento, entretanto, não diminui o fato de que o Brasil, assim como todos os outros países da América Latina, é um território colonizado.

A intenção aqui é criar novas interpretações sobre o lugar social da população em relação aos regimes de extrema-direita, mas sabemos que a construção da sociedade brasileira como um espaço de violência, de imposição e negação de alteridades, como decorrência de todo o processo de colonização do qual fomos – e aqui o termo é oportuno – vítimas. Para melhor compreensão desse debate, é essencial sabermos mais sobre o contexto e a criação do mito “Brasil Grande”, o que faremos a seguir.

3.4.1 A construção do mito do “Brasil Grande”: censura, propaganda e crescimento acelerado

O contexto marcado pelo endurecimento do regime e pelo desenvolvimento econômico acelerado, que compreende os anos de 1968 a 1973, foi o período em que os militares mais tiveram apoio popular, com o general Emílio Garrastazu Médici²²². Parte das razões para isso ter ocorrido foi o poder que o governo tinha sob os meios de comunicação, através de um sistema de censura que estava respaldado pelo AI-5

²²¹ O intelectual camaronês Achille Mbembe elaborou o conceito de *necropolítica* a partir da *biopolítica* de Michel Foucault. Para Mbembe, a *necropolítica* é, literalmente, a “política da morte”, onde o fim da existência terrena de humanos marginalizados e pertencentes a lugares inferiores na pirâmide social, é respaldado por ações dos detentores do poder, sejam eles grandes capitalistas ou o Estado. Sobre esse assunto, ver: MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

²²² O que também evidencia o ponto colocado anteriormente em relação à construção social dos regimes autoritários.

e pela Lei da Imprensa. Com isso, grande parte das informações passavam pelo controle e pela manipulação dos militares antes de chegarem aos cidadãos ou já eram produzidas de acordo com o esquema de interesse mútuo entre os empresários e os militares, como já vimos.

Em um estudo comparativo entre as ditaduras do século XX²²³, a historiadora alemã Nina Schneider aponta que o regime totalitário brasileiro agiu de forma diferente no que se refere à propaganda política ao ser comparado com outros governos ditatoriais do século passado, como o nazista da Alemanha, por exemplo, onde os órgãos oficiais eram controlados pelo Estado²²⁴. Schneider mostra que diferentemente das estratégias utilizadas por Adolf Hitler, os militares investiram nas produções estatais apoiando a iniciativa privada e o livre-mercado, contratando funcionários que hoje seriam chamados de “terceirizados”. Ou seja, não utilizando os trabalhadores do setor público. Isso aconteceu em grande parte devido ao momento da economia, que era de desenvolvimento do capitalismo nacional, incentivado pelo governo federal. Nas palavras da historiadora, a propaganda do Estado era feita da seguinte forma:

Contratou-se produtores do mercado de cinema e produziu-se campanhas oficiais com um caráter desmobilizador e aparentemente apolítico. Em relação ao conteúdo, viu-se que o Brasil estava vivendo uma época de harmonia, sem conflitos sociais nem preocupações.²²⁵

A autora relembra que o primeiro órgão estatal de propaganda e censura brasileiro foi o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado pelo governo de Getúlio Vargas, em 1939, e inspirado nos moldes propagandistas das ideologias fascistas europeias. O controle dos conteúdos midiáticos feito pelo DIP era tão

²²³ No artigo *Propaganda ditatorial e invasão do cotidiano: a ditadura militar em perspectiva comparada*, publicado na Revista Estudos Ibero-Americanos, Nina Schneider aponta a necessidade de compreender o impacto da propaganda política do regime militar na vida do cidadão brasileiro comum e até que ponto seus cotidianos foram invadidos pelo governo militar. Para isso, a historiadora faz uma breve explanação sobre as outras ditaduras do século XX, como o nazismo, o stalinismo e o varguismo. Schneider aponta que o nível de invasão da vida cotidiana dos cidadãos alemães e da união soviética durante as ditaduras desses países foi maior do que no período da ditadura militar brasileira, sendo os órgãos de propaganda nacional dos países europeus eram totalmente controlados pelo Estado tanto na produção quanto na censura, com o intuito de engajar as massas a favor do regime e silenciar as oposições políticas. Ao longo do texto, Schneider evidencia que a realidade brasileira foi outra, sendo que a propaganda e a censura se concentraram em passar a imagem de um momento harmonioso e economicamente estável, sem promover o engajamento social com o regime militar. SCHNEIDER, Nina. Propaganda ditatorial e invasão do cotidiano: a ditadura militar em perspectiva comparada. IN: *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 43, n. 2, p. 333-345, maio-ago. 2017.

²²⁴ Ibidem, p. 335.

²²⁵ Ibidem.

extremo que, na época em que vigorava (1939-1945), publicava cerca de 60% dos materiais de circulação nacional, produzidos pela Agência Nacional²²⁶, além de obrigar os jornalistas a se licenciarem ao órgão para poderem exercer suas profissões. Ademais, o DIP interferia diretamente nas produções culturais, com a justificativa de que seus produtos deveriam gerar uma “unidade nacional”²²⁷. Com isso, Schneider cita que, segundo a historiadora Maria Helena Capelato, o Departamento de Imprensa e Propaganda agia diretamente na vida privada dos cidadãos brasileiros, influenciando nos costumes, cultura e pensamento político²²⁸. Em contrapartida, a historiadora afirma que as estratégias dos militares enquanto estavam no poder foram diferentes das utilizadas pela propaganda varguista, pois a intenção do regime era justamente de se distanciar da imagem autoritária do Estado Novo, tanto que, em um primeiro momento, o regime não quis criar um órgão de propaganda e censura nos moldes do DIP²²⁹. Para Schneider, a propaganda durante a ditadura militar pode ser dividida em três momentos:

propaganda privada pré e pós-golpe (1962-1968), a propaganda oficial a partir de 1968, institucionalizada na Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) e na Assessoria de Relações Públicas (ARP), e, finalmente, a propaganda pós-1979 da Secretaria Especial de Comunicação (SECOM), um órgão muito maior e mais profissionalizado.²³⁰

A criação de um órgão oficial de propaganda do regime foi uma necessidade em decorrência de uma pesquisa realizada pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE), que apontou a baixa popularidade do regime no ano de 1967, inclusive do então presidente, o General Costa e Silva. Sendo assim, com o intuito de melhorar a imagem dos militares e a opinião dos brasileiros sobre o governo, no dia 15 de janeiro de 1968 foi criada a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), que atuou até 1974, operando, então, exatamente no contexto que temos como recorte de estudo. Várias das produções desse período estão no canal do Arquivo Nacional no *Youtube*, onde filmetes e reportagens, entre outros produtos audiovisuais, produzidos em diversos momentos da propaganda oficial do Estado brasileiro são

²²⁶ Órgão de notícias oficiais do governo, criado em 1937 pelo presidente Getúlio Vargas, era vinculado ao DIP e, após o fechamento do mesmo, ocupou o seu lugar. Durante os governos militares, foi o principal órgão de notícias do regime. Ibidem. p. 339

²²⁷ CAPELATO, Maria Helena. Multidões em cena: propaganda política no Varguismo e no Peronismo. Campinas: Papyrus, 1998. p. 67-70, 74-75 apud SCHNEIDER, Nina. Op cit., p. 337-338.

²²⁸ SCHNEIDER, Nina. Op cit, p. 338.

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ Ibidem.

disponibilizados para acesso público. Sobre o contexto do “milagre econômico”, podemos assistir vários documentos que expõe a questão da construção do imaginário social de um país em desenvolvimento e harmonia social.

3.5 O Brasil Grande e o vazio amazônico: o anúncio da Transamazônica

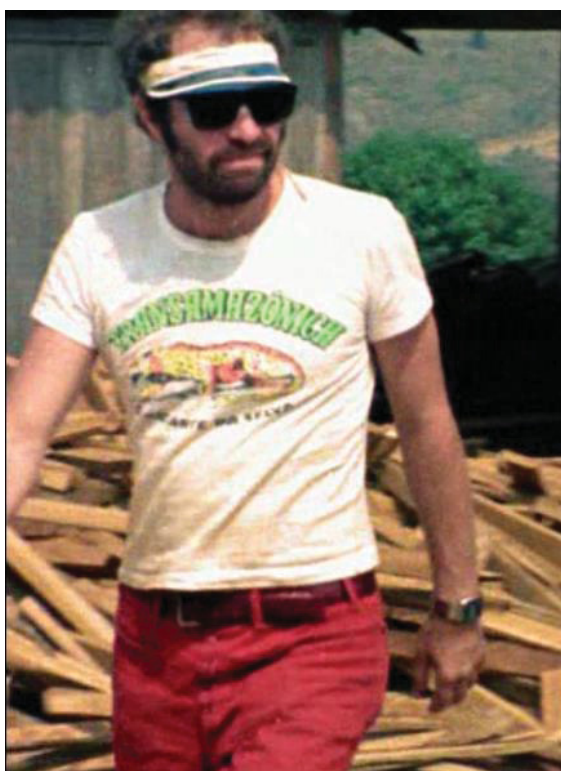


Imagem 75

Tião chegando em um depósito de madeira, em meio à floresta Amazônica. O caminhoneiro passa grande parte do quarto bloco do filme usando a mesma camiseta com o nome Transamazônica estampado, assumindo uma função de apologia ao desenvolvimentismo do regime militar.

Fonte: IRACEMA, 1974.

No dia 31 de março de 1970, em ocasião da comemoração do sexto aniversário da tomada do poder feita pelos militares, o recém empossado presidente Médici, proferiu um discurso, reproduzido pela televisão e pelo rádio, que representa bem a euforia em relação ao futuro da nação:

Este governo não fará o jogo de ninguém, mas apenas o próprio jogo. O jogo da verdade. O jogo limpo e claro da Revolução. O jogo do desenvolvimento nacional, o jogo da justiça social, jogo através do qual se fortalecerá na confiança e no apoio de toda a Nação.

Hoje, neste 6º aniversário da revolução e 5º mês da minha posse, e inspirado na Páscoa da Ressurreição, peço que o povo volte o seu pensamento comigo, para bem longe, *ao amanhã e sinta a vocação de grandeza do Brasil*.

Que todo homem, que mais dentro de si mesmo que dentro de sua casa ou no seu rincão, pense nessa grandeza, e sinta no mapa do Brasil, no mapa das terras e dos homens desse imenso país, *essa grandeza viável e tangível, que é dever de todos nós antecipar*²³¹.

A evocação da grandeza do país é um dos principais aspectos do mito criado em torno do “Brasil Grande” e, também, um fator importante para a consolidação da tão planejada integração nacional. Unir todo o país em torno da antecipação de um futuro de desenvolvimento, levando a modernização para todos os territórios de uma nação de grandiosa extensão geográfica e pluralidade cultural foi uma das principais promessas do regime. Em torno desse objetivo, os grandes empresários compraram a ideia do “Brasil Grande” e do aceleração do desenvolvimento econômico, investindo em publicidades que evocavam o termo diversas vezes, para que ele fosse concretizado de vez no cotidiano dos cidadãos. O “milagre econômico” se tornou um instrumento importantíssimo para a manutenção do regime, em um contexto onde as elites não tinham razões para insatisfação, tornando-se cada vez mais ricas com os enormes lucros advindos da consolidação de uma classe média consumidora e de uma classe operária politicamente enfraquecida, visto que os movimentos sindicais estavam proibidos desde o AI-5.

²³¹ Os grifos são deste trabalho, a fim de ressaltar a questão do desenvolvimento, do futuro e da grandeza da nação, manifestados de forma ufanista e eufórica por diversas vezes ao longo do discurso do então presidente, que está na íntegra no livro *Nova consciência de Brasil*, escrito por Emílio Médici e publicado em 1973. MÉDICI, Emílio Garrastazu. *Nova consciência de Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. 1973. p. 91-92

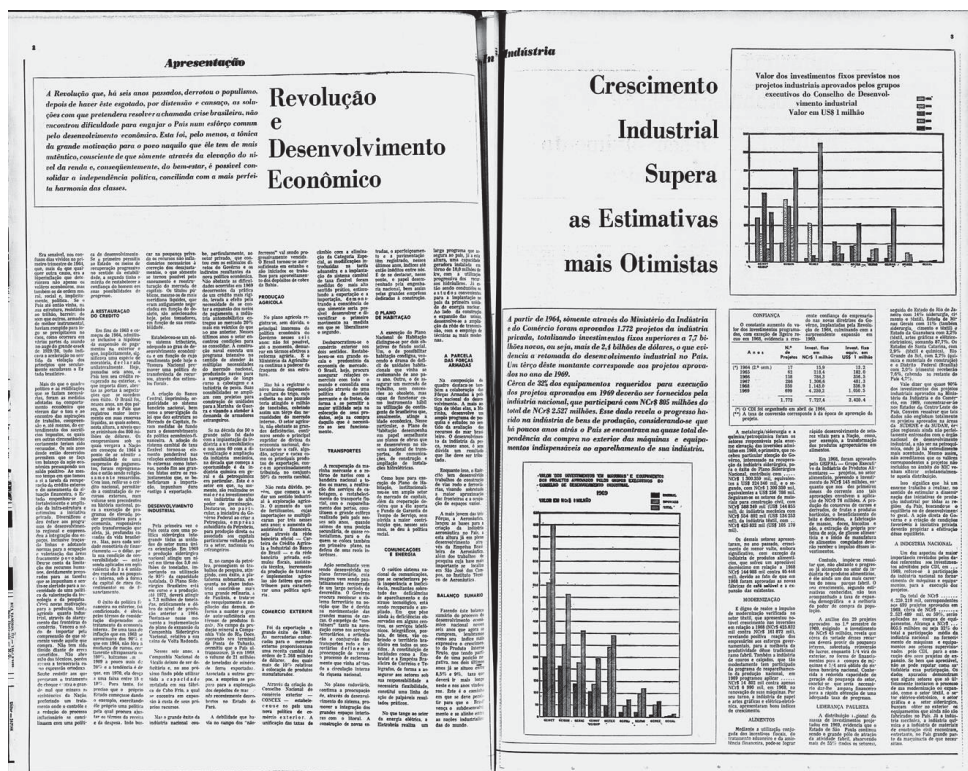


Imagem 76

Páginas da edição especial “Revolução Evolução”, publicada em comemoração do sexto aniversário da implementação do regime militar, pelo jornal Correio da Manhã, dos dias 29 e 30 de março de 1970. Nas páginas do caderno, foram publicadas reportagens sobre o desenvolvimento acelerado, sobre os resultados positivos, entre outras questões referentes ao “milagre econômico” e à visão otimista da imprensa e do mercado sobre o destino do Brasil potência.

Fonte: Correio da Manhã, Hemeroteca Digital.

Nessa edição especial em comemoração do aniversário da “Revolução”, intitulada “Revolução Evolução”, o jornal carioca Correio da Manhã, publicou um conjunto de matérias sobre a expansão industrial promovida pelo regime. Todas as páginas do caderno enfatizam o crescimento acelerado, a consolidação dos setores industriais, além do anúncio das grandes obras de infraestrutura realizadas pelo governo. Na primeira página da publicação, a apresentação da edição aponta:

A revolução que, há seis anos passados, derrotou o populismo, depois de haver este esgotado, por distensão e cansaço, as soluções com que pretendia resolver a chamada crise brasileira, não encontrou dificuldades para engajar o País num esforço comum pelo desenvolvimento econômico. Esta foi, pelo menos, a tônica da grande motivação para o povo naquilo que ele tem de mais autêntico, consciente de que somente através da elevação do nível da renda e, conseqüentemente, do bem-estar, é possível consolidar a independência política, conciliada com a mais perfeita harmonia das classes.²³²

²³² Revolução e evolução. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 29 e 30 de março de 1970, p. 2.

No trecho acima é possível notar o empenho da imprensa em consolidar no imaginário social um objetivo que uniria a nação: o esforço em conjunto pelo desenvolvimento nacional. O jornal ressalta que o regime militar estava trabalhando para que, após a concretização do avanço econômico e da consolidação do Brasil como um país desenvolvido, fosse possível atingir a independência política da nação, inclusive baseada na harmonia entre as classes. Essa questão retoma o discurso dos militares ao tomarem o poder em 1964, e justificava a implementação do regime militar para trazer ordem e estabilidade política ao país. Além disso, os elementos retomados pelo trecho publicado na edição comemorativa do Correio da Manhã, estão de acordo com as diretrizes da Doutrina de Segurança Nacional, que previa o desenvolvimento econômico através da consolidação de um Estado de segurança, garantido pelas Forças Armadas através do governo militar. Parte dos planos construídos com base na ideologia de Segurança Nacional, como já vimos, é a integração nacional, e é nesse ponto que entra a questão da Amazônia.

Com uma área de quatro milhões de quilômetros quadrados, ou seja, quase cinquenta por cento do território brasileiro, integrar a região amazônica ao resto da nação não era apenas uma questão de preocupação com a ocupação do espaço, mas também uma forma de gerar mais desenvolvimento econômico para o país, ao fazer com que aquela região, com imensa extensão territorial e pouca densidade demográfica²³³, fosse incorporada ao modelo capitalista que estava sendo consolidado no país²³⁴. A partir desses objetivos, então, o governo começou a se movimentar através de motivações como *“ocupar para não perder”*, onde a seca do nordeste, que na década de 1970 passou por um dos momentos mais críticos da história do país, foi utilizada como um dos pretextos para promover a ocupação dos “vazios” amazônicos, além do incentivo da migração de outros cidadãos brasileiros, como das regiões sul e sudeste, onde o povo partiria em direção ao norte do país, com a promessa de que na Amazônia todos teriam terras férteis para plantio e água em abundância.

O imaginário em torno do Brasil Grande também foi concebido através do anúncio de obras de infraestrutura com aspectos grandiosos, faraônicos, como a

²³³ Em 1972, menos de quatro por cento da população brasileira habitava a Amazônia, ou seja, a ocupação do território era menor do que um habitante por quilômetro quadrado, densidade demográfica superior apenas à das calotas polares. MENEZES, Fernando. Op cit. p. 82.

²³⁴ Ibidem.

Usina Hidrelétrica de Itaipu e a Ponte Rio-Niterói, por exemplo. A publicidade em torno desses investimentos reforçava a ideia de potência, de grandiosidade e de futuro de desenvolvimento, como vimos acima. Neste contexto, diversas estradas foram planejadas como parte do Plano Nacional de Integração, para integrar o país, facilitando o deslocamento entre as regiões, não só de pessoas, mas também, e talvez principalmente, de mercadorias.



Imagem 77



Imagem 78



Imagem 79

Imagens 77, 78 e 79 – Recortes de trechos distintos de *Iracema, uma transa amazônica*, que mostram as enormes toras de madeira, mercadorias transportadas por Tão Brasil Grande da Amazônia até São Paulo, por trechos da Transamazônica.

Fonte: IRACEMA, 1974.

A edição comemorativa do Correio da Manhã também trabalhou esse tema ao ressaltar o progresso catalisado pelo regime com a construção de diversas novas estradas, através de conteúdos que enalteciam o esforço do Estado para a integração do território, colocando o país em nível de igualdade com nações europeias, como aponta o seguinte trecho, publicado na página 6 do caderno, que também, ainda em março de 1970, antecipa a notícia da construção de uma das principais obras do projeto Brasil Grande: a Transamazônica.

Dentro de quatro anos, quem quiser sair de carro de Recife ou João Pessoa, com destino ao Acre, até as fronteiras com a Bolívia e o Peru, atravessando toda a região Amazônica, encontrará um trecho asfaltado até Cajazeiras, na Paraíba. É a transamazônica que vai surgir, com o objetivo de integrar uma área correspondente a cerca de 50% do território nacional na vida econômica do País. Uma extensão quase igual ao percurso Berlim-Moscou ou mais que a distância Paris-Lisboa.

Assim, o governo compreendeu e decidiu continuar e acelerar a construção dos elos indispensáveis para a integração nacional através de rodovias modernas. Nesses últimos seis anos, com efeito, um total de 11.415 quilômetros foi implantado e pavimentado, de acordo com o programa global traçado pelo Governo da Revolução.²³⁵

²³⁵ CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 29 de março de 1970, p. 6



Imagem 80

Páginas 6 e 7 da edição especial “Revolução Evolução”, do Correio da Manhã, de 29 de março de 1970, onde matérias enfatizam o esforço público para promover a integração da região amazônica ao restante do país, além de outras estradas construídas no nordeste, contabilizando um aumento de 30% no número de quilômetros em novas estradas desde a implementação do novo governo.

Fonte: Correio da manhã, 1970.

A construção da Transamazônica foi oficialmente declarada em 16 de junho de 1970, através do Decreto-Lei n. 1.106, que dizia:

Cria o Programa de Integração Nacional, altera a legislação do Imposto de Renda das pessoas jurídicas na parte referente a incentivos fiscais e dá outras providências.

“O Presidente da República, no uso das atribuições que lhe faculta o artigo 55, item 11, da Constituição e considerando a urgência e o relevante interesse público de promover a maior integração à economia nacional das regiões compreendidas nas áreas da SUDENE e SUDAM [Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia], decreta: [...]”

Art. 2.º A primeira etapa do Programa de Integração Nacional será constituída pela construção imediata das rodovias Transamazônica e Cuiabá-Santarém”.²³⁶

Com a Transamazônica, a gestão de Médici acreditava consolidar no país a sensação, já debatida por nós, de “tempo novo”, onde a rodovia seria a materialização

desse futuro, como potência mundial, que estava sendo apressado pelos militares, através de obras gigantescas que trariam desenvolvimento econômico para as regiões ainda em estado de pobreza. No dia 10 de outubro de 1970, em Altamira, no Pará, o general Médici declarou o início da construção da rodovia, derrubando, de forma simbólica, uma castanheira-do-pará. No local, hoje é encontrado apenas o tronco da árvore, com uma placa gravada com os seguintes dizeres: “arrancada para a conquista desse gigantesco mundo verde”²³⁷. Esse ato evidencia o que Fernando Dominience Menezes chama de “mito da grande aventura nacional”, que concedia à construção da rodovia um caráter de grande realização, um feito corajoso do regime, além do significado de competência nacional que apresentava, através da Transamazônica, o símbolo do Brasil moderno, prestes a se tornar uma das maiores potências mundiais²³⁸.

²³⁷ SOUZA, César Martins de. Ditadura, grandes projetos e colonização do cotidiano da Transamazônica. In: *Revista Contemporânea – Dossiê 1964-2014: 50 anos depois, a cultura autoritária em questão*. Ano 4, nº 5. 2014, p. 7

²³⁸ Fernando Menezes cita o texto escrito por Juscelino Kubitschek “21 razões para confiar no Brasil”, que foi publicado na revista *Manchete* em 23 de janeiro de 1971, onde o ex-presidente considera a construção da Transamazônica uma das maiores obras nacionais. MENEZES, Fernando. *Enunciados sobre o futuro: ditadura militar, Transamazônica e a construção do “Brasil Grande”*. Dissertação (Mestrado), Brasília: PPGHIS-UnB, 2007, p. 15-16.



Imagem 81

Tião, com a camiseta da Transamazônica, em frente ao seu caminhão. No parachoque a frase “do destino ninguém foge”, simbolizando o discurso do regime militar sobre o destino de grandeza do Brasil.

Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 82

Iracema encostada no caminhão, esperando Tião para seguirem viagem. Nesta sequência, a menina está com um shorts da marca de refrigerantes norte-americana Coca-cola.

Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 83

Caminhão de Tião Brasil Grande percorrendo um trecho não asfaltado da Transamazônica.

Fonte: IRACEMA, 1974.

A narrativa em torno da construção da rodovia, reproduzida sobretudo pelos meios de comunicação impressos, ressaltava o caráter aventureiro da obra. A “conquista do imenso mundo verde” parecia uma ação impossível, visto que a natureza era desafiadora aos olhos do regime e noticiada como um personagem lendário, que se erguia para impedir a penetração dos desbravadores²³⁹. A floresta era

²³⁹ SOUZA, César Martins de. Op cit., p. 7

como um sujeito que agia em defesa própria e resistia à dominação, mas a natureza foi vencida e o objetivo de dominar a mata e seus habitantes, trazendo para a região a modernização e a civilização, através de uma colonização arrasadora, fez com que grandes áreas da floresta fossem devastadas, sem qualquer consciência sobre as consequências ambientais desse feito, como bem evidencia o seguinte trecho, da revista *Manchete*:

Até agora foram escavados 35 milhões de metros cúbicos de terra, e levantados quatro mil metros de pontes de madeira. O desmatamento se estendeu por 100 milhões de metros quadrados. Algumas das árvores abatidas atingiam até 50 metros de altura. O primeiro segmento da Transamazônica, com seus 1254 quilômetros, uniu os rios Tocantins e Tapajós e abriu definitivamente à civilização um imenso pedaço de Brasil.²⁴⁰



Imagem 84

Trecho de Iracema, uma transa amazônica, mostrando um homem cortando galhos de árvores com um facão.

Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 85

Plano fechado evidenciando um homem derrubando uma árvore, de tronco enorme, com uma motosserra, também em Iracema, uma transa amazônica.

Fonte: IRACEMA, 1974.

O historiador César Martins de Souza aponta, no artigo *Ditadura, grandes projetos e colonização no cotidiano da Transamazônica*, que muito cidadãos brasileiros foram beneficiados com os incentivos de colonização do espaço amazônico. Por isso, existe na memória de alguns desses imigrantes uma certa gratidão aos tempos de Médici. Souza evidencia que é importante para a compreensão dos conflitos históricos olhar, também, para esses sujeitos que veem a Transamazônica como algo positivo, dentro de seus universos particulares onde a ocupação do espaço lhes trouxe uma mudança de vida significativa.

As memórias e visões dos transamazônicos, sob vários aspectos diferentes das consolidadas no país, torna ainda mais enfático que ao se estudar a rodovia, alguns aspectos desconhecidos do Brasil vêm à tona. A própria

²⁴⁰MANCHETE, 1972, p. 8 apud SOUZA, César Martins de. Op cit. p. 9

estrada, considerada por muitos como um caminho no meio da selva, aparece sob um outro prisma, quando se considera o ponto de vista das populações de migrantes que se estabeleceram na região.²⁴¹

Entretanto, a ocupação do vazio amazônico inseriu novas famílias, até então desfavorecidas em outras regiões, em um novo ambiente, possibilitando uma melhora nas condições de vida desses grupos, mas ignorou, jogando às margens, as famílias típicas da própria Amazônia, como os ribeirinhos – representados pela família da jovem Iracema no filme de Bodanzky e Senna –, e os indígenas que viviam na floresta, no espaço que os militares chamavam de “vazio”. Com o início das obras, foi aberto um caminho que trouxe a possibilidade de visitas de presidentes, ministros, imprensa nacional e internacional, que ocorriam frequentemente, além do registro de diversos conflitos entre os imigrantes e indígenas, ou relatos de ataques de animais selvagens, como onças, jacarés e piranhas, que compunham a biodiversidade de uma das florestas mais importantes do mundo, até então praticamente intocada²⁴². Ou seja, o cotidiano da floresta e de seus habitantes foi invadido por uma nova forma de viver e a estrada acabou se tornando um pesadelo para os ribeirinhos e indígenas que ali viviam.

No dia primeiro de março de 1975, o então governador do território de Roraima, Coronel R. Pereira, proferiu a seguinte frase sobre a construção da BR-210, a Perimetral Norte: “Uma terra tão rica quanto esta não pode se dar ao luxo de deixar meia dúzia de tribos de índios entravar seu desenvolvimento²⁴³”. Sua fala revela aspectos do pensamento dos militares, durante o período ditatorial, que caracterizam o que Achille Mbembe chama de “necropolítica”. Para o Estado, as vidas dos indígenas que habitavam o interior da floresta de nada valiam perante a ideia do desenvolvimento e integração do país, como veremos mais adiante. Sobre isso, Davi Kopenawa faz o seguinte desabafo:

A raiva do luto invadiu novamente o meu pensamento: ‘Esse caminho dos brancos é muito ruim! Os seres da epidemia *xawarari*²⁴⁴ vêm seguindo por ele, atrás das máquinas e dos caminhões. Será que sua fome de carne humana vai nos matar a todos, um depois do outro? Terão aberto a estrada

²⁴¹ SOUZA, César Martins de. Op. cit., p. 6.

²⁴² Ibidem. p. 7.

²⁴³ Fala publicada no *Jornal de Brasília*, em 1 de março de 1975 e reproduzida na abertura do capítulo “O tempo da estrada”, do livro *A queda do céu*, de Bruce Albert e Davi Kopenawa. ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. Op. cit., p. 292.

²⁴⁴ *Xawarari* é o termo Yanomami utilizado por Davi Kopenawa para representar os espíritos malignos das epidemias causadas pelos brancos, as *xawara*. Ibidem

para silenciar a floresta de nossa presença? Para aqui construir suas casas, sobre os rastros das nossas? Serão eles realmente seres maléficos, já que continuam nos maltratando assim?'.²⁴⁵

Segundo César Souza, que fez uma viagem de pesquisa de campo pelos caminhos da estrada, já nos anos 2010, por toda a rodovia – saindo de Estreito, no Maranhão, até Humaitá, no Amazonas –, o que se vê é uma estrada que engole a floresta, onde o número de queimadas é crescente e as áreas de desmatamento para abertura de pastos e agricultura, além da derrubada de madeira, aumentam progressivamente²⁴⁶. O autor aponta que a Transamazônica, que simbolizava o mito de “grande aventura nacional” e a promessa de um novo tempo de prosperidade, sofreu uma metamorfose no imaginário social da época, se transformando, após alguns anos desde o anúncio de sua construção, em símbolo do fracasso e da megalomania dos militares²⁴⁷.

A historicidade do mito do “Brasil Grande” é relacionada ao período em que a Transamazônica foi a preocupação central do regime militar, que data do ano de 1970, com o anúncio e começo das construções, e finda em 1974, quando a crise econômica mundial de 1973 cria uma perspectiva em relação à descoberta, feita pela Petrobrás em 1974, de uma das maiores províncias petrolíferas do mundo, o campo de Garoupa. Com isso, o foco do governo passa a ser outro, e a Transamazônica, que estava praticamente concluída, mas não pavimentada, torna-se algo ultrapassado nas estratégias militares de legitimação do regime²⁴⁸.

Também consideramos importante destacar que as queimadas filmadas por Jorge Bodanzky através de *travellings* feitos de dentro do caminhão de Tião, ou sobrevoando a floresta, como veremos no próximo capítulo, são muito semelhantes às expostas pelo programa *Fantástico*, da Rede Globo, em uma reportagem especial sobre as queimadas, desmatamento e contrabando ilegal de madeira na floresta Amazônica, que foi ao ar em 25 de agosto de 2019 – 45 anos após a realização do filme *Iracema* –, quando o número de incêndios ambientais bateu um novo recorde, o que chamou a atenção do mundo todo para as ações do governo Bolsonaro em

²⁴⁵ ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. Op cit., p. 306.

²⁴⁶ SOUZA, César Martins de. Op cit., p. 17.

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ MENEZES, Fernando. Op cit., p. 16.

relação à Amazônia²⁴⁹.



Imagem 86

Fumaça invadindo a pista da Transamazônica no momento em que o caminhão de Tião percorre a estrada.

Fonte: Iracema, uma transa amazônica, 1974.

FONTE: IRACEMA, 1974.



Imagem 87



Imagem 88

Imagens 87 e 88 – Imagens feitas de dentro do caminhão de Tião, em movimento, para registrar as queimadas nas margens da Transamazônica, em 1974. A sequência leva quase um minuto e mostra a escuridão causada pela fumaça da floresta em chamas.

Fonte: IRACEMA, 1974.

A reportagem começa com imagens da cidade de São Paulo atingida pelas fumaças das queimadas da floresta Amazônica. Especialistas mostram que na água da chuva que caiu na maior cidade do país, alguns dias após o início da proliferação

²⁴⁹ FANTÁSTICO flagra queimadas e transporte de madeira ilegal na Amazônia. *Fantástico*, 25 de agosto de 2019. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/7870467/>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

dos incêndios na Amazônia, em agosto de 2019, é encontrado um poluente característico de queimadas florestais. Ao longo da matéria, de forma investigativa, o programa denuncia a ineficácia da fiscalização do IBAMA (Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis), órgão ligado ao Governo Federal responsável pela preservação do meio ambiente.



Imagem 89

Trecho do programa Fantástico, da Rede Globo, mostrando o céu da cidade de São Paulo ficando escuro com a chegada de nuvens contendo um poluente decorrente das queimadas da Amazônica, em agosto de 2019.

Fonte: Fantástico, Rede Globo, 2019.



Imagem 90



Imagem 91

Imagens 90 e 91 – Imagens aéreas das queimadas na Amazônia, em agosto de 2019. Fonte: Fantástico, Rede Globo, 2019.

A situação da Amazônia retratada pelo programa *Fantástico* é uma das evidências que reforçam o argumento que construímos ao longo desta dissertação: que a situação da Floresta Amazônia não mudou ao longo de todos esses anos. As queimadas, o desmatamento, a abertura de estradas em plena floresta, a violência sofrida pelos habitantes invisíveis perante o Estado, o avanço da agropecuária, os garimpos ilegais, a mineração, enfim, as diversas formas de exploração do ambiente

amazônico continuam sendo as mesmas desde que os colonizadores europeus chegaram no território.

Na tradição Yanomami²⁵⁰ existe uma crença, descrita por Davi Kopenawa em *A queda do céu*, que afirma que as mortes dos indígenas causadas pelas epidemias trazidas pelo homem branco, bem como às violências decorrentes da devastação da floresta, irão gerar consequências provocadas pelos espíritos da mata, que os Yanomamis chamam de *xapiri*. De acordo com Kopenawa, “se insistirem em saquear a floresta, todos os seres desconhecidos e perigosos que nela habitam e a defendem irão vingar-se”²⁵¹. O xamã Yanomami reforça que sem os xamãs, maiores protetores dos espíritos e de tudo que pertence à floresta, ela não ficará de pé e a consequência dessa devastação seria a queda do céu sobre a terra. Kopenawa, então, nos avisa:

Se continuarem se mostrando tão hostis para conosco, os brancos vão acabar matando o pouco que resta de nossos xamãs mais antigos. [...] Isso é muito assustador, porque, se desaparecem todos, a terra e o céu vão despencar no caos. É por isso que gostaria que os brancos escutassem nossas palavras e pudessem sonhar eles mesmos com tudo isso, porque, se os cantos dos xamãs deixarem de ser ouvidos na floresta, eles não serão mais poupados do que nós.²⁵²

Infelizmente, o que os avanços do capitalismo nos mostram é que essa consciência, pedida por Kopenawa, está longe de ser compreendida pelos homens brancos. As diversas violências expostas em *Iracema, uma transa amazônica* e as relações que podemos fazer entre elas e os acontecimentos do contexto em que essa dissertação é escrita, nos evidenciam que estamos longe de cessar as práticas de exploração ambiental que são executadas em nome do progresso e do desenvolvimento. No próximo capítulo, ao analisar o quinto bloco narrativo de *Iracema*, nos aprofundaremos nas questões sobre os diversos corpos alegóricos que a colonização e o imperialismo vestiram ao longo do século XX e a ruína consequente desse modo de vida herdado pela Modernidade.

²⁵⁰ Os indígenas da etnia Yanomami são um dos povos mais atingidos pelo garimpo ilegal da Amazônia. Em 2020, a pandemia da covid-19 ameaça violentamente os Yanomamis, em decorrência do contato desses indígenas com os garimpeiros, colocando em risco, principalmente, xamãs mais velhos, mais vulneráveis à doença causada pelo coronavírus. Uma reportagem da BBC News Brasil, de abril de 2020, afirma que grupos indígenas isolados no Estado de Roraima correm riscos graves por conta do aumento do garimpo próximo à aldeia. FELLET, João. Em meio à covid-19, garimpo avança e se aproxima de índios isolados em Roraima. *BBC News Brasil*. São Paulo, 09 de abril de 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52225713>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

²⁵¹ ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. Op cit. p. 492.

²⁵² Ibidem. p. 491.

4. A PROMESSA DO DESENVOLVIMENTO E O DESTINO DE IRACEMA: DO ABANDONO À RUÍNA

Aceitemos: para a maioria dos habitantes do planeta, o capitalismo não representa uma promessa ou sonho: é um pesadelo realizado.²⁵³

O início do quinto bloco narrativo de *Iracema, uma transa amazônica* acontece com o fim da carona de Tião a Iracema. Após passarem algum tempo e alguns quilômetros juntos, em uma atmosfera de companhia quase romântica, o momento “feliz” da trajetória de Iracema acaba quando Tião Brasil Grande resolve que “não quer rabicho”. O caminhoneiro para, no meio da noite, em uma boate na beira da estrada e faz Iracema descer. A menina resiste, diz “não vou descer nessa boate escrota”. Tião ressalta que não deve nada à ribeirinha, que ela prestou os serviços dela e que ele a deu carona em seu “hotel”, mas tira da carteira um punhado de dinheiro e entrega à Iracema, afirmando que não tem condições de “sustentar mulher”. Enquanto a menina, de apenas 15 anos, com uma feição de medo, resiste ao abandono, Tião questiona: “Tu não quer te virar? Tu não é malandra? Desce de uma vez, mulher”²⁵⁴.



Imagem 92



Imagem 93

Imagens 92 e 93 – Sequência do abandono: momento em que Tião expulsa Iracema do seu caminhão, deixando-a em uma boate no meio do caminho, como um produto dispensado após o uso.

Fonte: IRACEMA, 1974.

Iracema desiste de insistir pela permanência na vida do caminhoneiro, percebendo que ele não vai voltar atrás na decisão de abandoná-la. Após descer do

²⁵³ ACOSTA, Alberto. *O Bem Viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos possíveis*. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2016. p. 62.

²⁵⁴ IRACEMA, 1974.

“hotel” de Tião, um plano fechado destaca a menina iluminada pelo farol do caminhão, na escuridão da beira da estrada, em frente à boate. A ribeirinha pergunta a Tião: “o que que eu vou fazer nessa porra?”. O caminhoneiro responde, consolidando o abandono, sem qualquer sinal de preocupação: “Te vira! Tu não é malandra? Confia no futuro”. O pedaço do corpo iluminado de Iracema evidencia a pele escura da ribeirinha, descendente da miscigenação entre indígenas e negros, deixando na escuridão o seu rosto, o que evidencia o descaso com sua identidade. O efeito de luzes da cena contrasta com um *shorts* com a estampa da marca *Coca-cola*, um símbolo do imperialismo norte americano, e também do produto de consumo rápido, o prazer momentâneo, assim como foi o lugar de Iracema na vida de Tião. Um corpo descartável. O último diálogo deste ponto de virada, entre os dois personagens principais do longa, marca o início do quinto bloco narrativo, onde Tião Brasil Grande não é mais uma presença concreta, mas apenas simbólica, representado pelo destino de degradação de Iracema, que é guiado pelo valor alegórico que o caminhoneiro agrega à sua caminhada: a promessa do desenvolvimento e as consequências dessa busca inatingível.

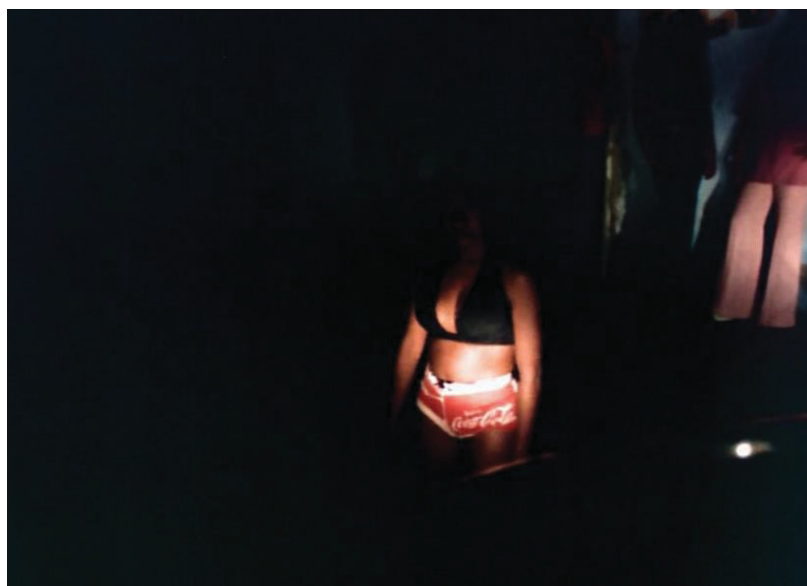


Imagem 94
Iracema sendo abandonada por Tião Brasil Grande.
Fonte: IRACEMA, 1974.

Nessa sequência marcada pelo abandono, o personagem de Tião Brasil Grande, dentre tantos signos que nos remetem à colonização do Brasil, evoca,

também, através de sua ação impositiva e autoritária, a figura do bandeirante, esse que por tantos anos foi tido pela construção romântica da história oficial como um herói nacional, que desbravava matas e florestas selvagens, ampliando as fronteiras do país e domando os indígenas selvagens, os trazendo para a civilização²⁵⁵. Com a desromantização da narrativa sobre os bandeirantes, sabemos que o processo de expansão pelo interior do território do Brasil Colônia provocou um verdadeiro extermínio dos povos originários. Os indígenas encontrados durante as bandeiras eram escravizados, quando não assassinados ou mortos em decorrência de doenças trazidas pelo contato com o homem branco. Além disso, os bandeirantes foram responsáveis pela destruição de diversos quilombos que se escondiam no interior destas terras portuguesas da América do Sul.

Como vimos no capítulo anterior, o quarto bloco narrativo de *Iracema* mostra, de forma irônica, um Tião herói e desbravador, que diz penetrar corajosamente na mata em nome do progresso e do desenvolvimento. Em um dos momentos da viagem com Iracema pela Transamazônica, o caminhoneiro afirma: “Eu sou um homem da estrada mesmo. Eu nasci pra isso, ‘tá no sangue”. Nessa fala, Tião quase que se reconhece como um herdeiro dos “desbravadores” bandeirantes e segue – enquanto aperta um parafuso do volante com uma ferramenta – com seu discurso, na intenção de marcar seu lugar de conquistador do território e do povo que ali está: “Há seis anos que eu ‘tô nesse trajeto, Belém-São Paulo, São Paulo-Belém. *Jurema*, eu já cruzei essa Transamazônica praticamente quando ainda nem existia Transamazônica. Tinha até perigo de índio. Dava até medo... as onças arranhavam a pintura do carro”. E termina o diálogo olhando para a ribeirinha com desprezo e dizendo “mas tu é burra mesmo”.²⁵⁶

Assim como o mito em torno dos bandeirantes os colocaram como heróis que garantiram uma unidade territorial ao Brasil, Tião se sente um dos responsáveis pela integração nacional, prometida pelos militares como um dos mecanismos necessários para promover o desenvolvimento igualitário do país. Entretanto, Tião não esconde o desprezo que têm pelo povo que encontra, como

²⁵⁵ SCHWARCZ, Lília Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 164.

²⁵⁶ IRACEMA, 1974.

já pontuamos em alguns momentos desta dissertação. Para o gaúcho, não importa qual é o nome correto de Iracema, assim como não importavam aos bandeirantes quais eram as subjetividades dos indígenas que encontravam. Em nome do progresso, os “heróis da colonização” capturavam os ancestrais de Iracema da mesma forma que, em nome do desenvolvimento, Tião explora sexualmente a menina pelo tempo que ele considera adequado e prazeroso, sem criar vínculos que o possam prejudicar e fazer de Iracema uma personagem de seu presente, com laços para o futuro.

Logo que Iracema deixa de ser novidade, o caminhoneiro a abandona, reforçando que ela precisa confiar no futuro. A ironia da colocação de Tião carrega mais uma alegoria dos bandeirantes visto que, tanto para um quanto para o outro, pessoas como Iracema eram, “derradeiramente presos ao passado e que não teriam direito ao presente e muito menos ao futuro”²⁵⁷. O abandono de Tião simboliza a inadequação de Iracema ao projeto de desenvolvimento e progresso, tanto dos primeiros anos da ocupação do Brasil, quanto do projeto modernizador da ditadura militar e, ainda, do início do século XXI, onde o descaso com a vida de humanos marginalizados é evidente nas políticas sociais dos governos neoliberais e negacionistas²⁵⁸ que ganharam força desde a segunda metade da década de 2010, como é caso do nosso país.

Nas páginas que seguem, analisaremos o quinto bloco de *Iracema, uma transa amazônica*. Após o ponto de virada do quarto bloco, o personagem de Tião Brasil Grande é retirado, não aparecendo nenhuma vez durante o quinto momento do longa, que se concentra somente em Iracema, mostrando suas andanças e perambulações, que a fazem se deslocar de forma fragmentada, sem nenhuma identificação com os lugares por onde ela anda. Neste momento do filme, o que

²⁵⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Op. Cit.

²⁵⁸ Termo que se refere ao conjunto de governantes que negam os apontamentos da ciência em relação à crise ambiental. Para Bruno Latour, a tendência negacionista ganhou força com a eleição de Donald Trump em 2016, para a presidência dos Estados Unidos da América. Latour, filósofo, antropólogo e sociólogo que dedica seus estudos ao que ele chama de “mutação climática”, afirma que: “Os Estados Unidos tinham duas opções ao perceber a dimensão da mutação e a imensidão de sua responsabilidade: poderiam enfim tornar-se realistas e conduzir o “mundo livro” para fora do abismo, ou poderiam mergulhar na negação. Aqueles que se escondem atrás de Trump decidiram iludir a América por mais alguns anos e retardar sua aterrissagem, empurrando os outros países para o abismo – talvez definitivamente.”. No livro *Onde aterrar?* Quando o autor fala sobre “aterrissagem”, ele se refere ao ato de se fazer presente à Terra, com os pés no chão, aterrado e consciente da questão de sobrevivência que gira em torno das mudanças climáticas, causadas pelo projeto de modernização que há tantos anos destrói o planeta. LATOUR, Bruno. *Onde aterrar?* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 16.

fica claro ao espectador, é a decadência da menina que, quanto mais anda, mais marginalizada fica, em total contraposição a Tião, que reaparece nos minutos finais com um caminhão novo.

A mesma perambulação que marca o caminhar de Iracema é um elemento muito presente nas produções de Ozualdo Candeias, cineasta que dedicou suas obras ao esforço de retratar as margens da sociedade brasileira durante o período do “milagre econômico” e, também, após o fracasso do projeto modernizador do regime militar²⁵⁹. A historiadora Sissi Valente, na tese *A imagem marginal de Candeias: lirismo, morte e desilusão no filmes “A Margem” (1967) e “Aopção, ou as rosas da estrada” (1981)*, analisou a perambulação das personagens femininas de Candeias, alinhadas à desfragamentação da narrativa não-teleológica que suas produções retratam, como uma alegoria da ausência de perspectivas característica da vida na marginalidade social. Sobre a relação da estrutura fílmica de *Aopção, ou as rosas da estrada* com as andanças das personagens de Candeias, Valente afirma:

A desconexão entre atos, tempo e espaço, em última instância, acarreta, para as personagens desta ficção, em uma paralisia de ações: uma vez que suas supostas intenções de movimento não se organizam num tempo e espaço contínuos, que as levaria para um destino almejado, elas voltam-se para a busca de si mesmas, dado salientado pela ausência de explicações no filme sobre suas trajetórias pessoais e intenções.²⁶⁰

O caminhar de Iracema é um tanto diferente do passo das personagens de Candeias, visto que a narrativa do longa de Bodanzky e Senna se organiza de forma teleológica, demonstrando o avesso da promessa de progresso. Mas a ausência de um destino é uma característica comum das trajetórias dessas personagens, que não demonstram intenções nos seus passos. Como aponta Valente, ainda sobre o filme *A opção, ou rosas na estrada*,

Estas buscas sem fim ou sem finalidades, que por sua vez, condicionam a ausência de uma cronologia coerente, também interferem no movimento dos corpos das personagens femininas: na maioria das vezes elas não vão, mas são levadas – pelos motoristas, pela aliciadora, pelo fluxo contínuo, mesmo que desorganizado, de movimento da própria narrativa. A ideia de potência do falso se apresenta no filme de forma a enfatizar a farsa simbolizada por uma possível busca, por parte das personagens, de um futuro redentor para suas trajetórias. E esta ideia acaba por se desvelar bastante realista, mesmo que verdadeiramente cruel, ao definir a ausência de perspectivas para personagens fictícias

²⁵⁹ VALENTE, Sissi. *A imagem marginal de Candeias: lirismo, morte e desilusão nos filmes “A Margem” (1967) e “Aopção, ou as rosas da estrada” (1981)*. 2019. 232 f. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. p. 8

²⁶⁰ Ibidem. p. 182

que encarnam em si referências a personagens reais: mulheres do campo, da cidade, ou de lugar nenhum, perdidas por entre as frestas do fluxo da História.²⁶¹

A farsa que compõe o percurso da vida de Iracema, que mesmo afirmando a todo tempo que sua sina é “correr mundo”, também se integra como uma negação de futuro. A ribeirinha acredita que é dona de seu destino, que se desloca porque é predestinada a isso, mas, na realidade, Iracema, assim como as personagens de Candeias, é *levada* ao longo de todo o filme. As caronas que marcam o seu deslocamento simbolizam a promessa de integração e de desenvolvimento. Porém, para a menina, há sempre um abandono que a joga às margens.



Imagem 95



Imagem 96



Imagem 97

Imagens 95, 96 e 97 – A câmera estática em três planos semi-abertos que mostram o interior da boate em que Tião abandona Iracema.

Fonte: IRACEMA, 1974.

Alegorizando milhões de mulheres que não integraram o progresso, depois do abandono, perambulando pelas estradas da Transamazônica, Iracema tem contato com a pobreza dos trabalhadores da madeira, com o trabalho escravo, com os perigos decorrentes da prostituição, com a violência policial e com o abandono social por parte do governo. Após algumas cenas entre pequenos vilarejos, cidades, favelas e fazendas, o destino de Iracema a leva até um outro prostíbulo de beira de estrada, abandonada, alcoolizada, sem dentes e vestindo apenas uma bota no pé, situação na qual ela se encontrará no epílogo do filme.

Neste capítulo, alguns autores foram importantes para pensarmos as consequências sociais e ambientais do projeto político vigente no Brasil desde o início de sua colonização. O equatoriano Alberto Acosta foi fundamental para entendermos

²⁶¹ *Idem.*

o peso da ideia de desenvolvimento, inaugurada pelo presidente Harry Truman em 1949, e como ela impactou na vida econômica e social dos países mais pobres durante a segunda década do século XX. Acreditando que a questão do desenvolvimento se relaciona de forma causal com o processo de colonização, pensadores da formação social brasileira, como Lilia Moritz Schwarcz, Darcy Ribeiro e Alfredo Bosi, nos auxiliaram a traçar linhas que conectam a trajetória da menina Iracema com a história dos milhões de indígenas, africanos e de seus descendentes, que tiveram, e têm, o destino sequestrado pelo discurso de progresso ao longo desses quinhentos anos.

4.1 O destino de Iracema

No livro *O Bem Viver*, o economista equatoriano Alberto Acosta, um dos responsáveis pela inclusão dos Direitos da Natureza na Constituição do Equador, faz uma importante reflexão sobre as consequências ambientais e sociais da busca pelo chamado “desenvolvimento”. Para o autor, o fantasma do desenvolvimento, que assombra o mundo desde a metade do século XX com promessas ilusórias de bem estar social coletivo, se concretizou como discurso no ano de 1949, quando o então presidente dos Estados Unidos, Harry Truman, em seu discurso de posse do segundo mandato, definiu grande parte do planeta como “áreas subdesenvolvidas”²⁶² e convocou toda a humanidade a seguir o mesmo caminho. Para Acosta, naquele momento Truman se apropriou do termo “desenvolvimento” como uma alegoria para camuflar a contínua prática do imperialismo norte-americano. Um trecho do discurso de Truman fez a seguinte afirmação:

Devemos embarcar em um novo programa que disponibilize os benefícios de nossos avanços científicos e nosso progresso industrial para a melhoria e o crescimento de regiões subdesenvolvidas. Mais da metade da população mundial está vivendo em condições que se aproximam da miséria. Sua alimentação é inadequada. Elas são vítimas de doenças. Sua vida econômica é primitiva e estancada. [...] Nosso propósito teria de ser ajudar os povos livres do mundo para que, através de seu próprio esforço, produzam mais alimentos, mais vestimentas, mais materiais para suas casas e mais potência mecânicas para aliviar suas cargas. [...] Tem de ser um esforço global para obter paz, plenitude e liberdade. Com a cooperação das empresas, do capital privado, da agricultura e da mão de obra deste país, este programa pode aumentar a atividade industrial em outras nações e melhorar substancialmente seus padrões de vida. [...] O velho imperialismo –

²⁶² ACOSTA, Alberto. Op. cit. p. 52

exploração para benefício estrangeiro – não tem lugar em nossos planos. O que vislumbramos é um programa de desenvolvimento baseado nos conceitos de uma relação limpa e democrática.²⁶³

A partir de então, a maior potência econômica mundial definiu qual seria o objetivo comum do planeta e, com isso, os governos dos países “subdesenvolvidos”, que estavam alinhados com a ideologia capitalista, passaram a adotar políticas econômicas totalmente voltadas para o desenvolvimentismo. Segundo Acosta:

Assim, depois da Segunda Guerra Mundial, quando começava a Guerra Fria, em meio ao surgimento da ameaça do terror nuclear, o discurso sobre “o desenvolvimento” estabeleceu – e consolidou – uma estrutura de dominação dicotômica: desenvolvido-subdesenvolvido, pobre-rico, avançado-atrasado, civilizado-selvagem, centro-periferia. Mesmo as posições mais críticas [...] assumiram como indiscutível essa dualidade.²⁶⁴

Parte do impacto que a busca pelo desenvolvimento gerou nos países mais pobres foi o enorme endividamento do Estado, que aconteceu, muitas vezes, através de empréstimos gigantescos com o Fundo Monetário Internacional (FMI), ou com o Banco Mundial, na intenção de financiar construções faraônicas que atribuisse ao país o *status* de “em desenvolvimento”, como aconteceu com a própria Transamazônica, personagem do filme de Bodanzky e Senna.

A luta pelo desenvolvimento não é uma característica do século XX, apenas. Na atualidade, ela tem impacto em diversos países da América Latina, com governos de todas as ordens políticas. A busca pela modernização e expansão da indústria e dos setores de energia e combustíveis, entre outros, se tornou uma obrigação inegociável, como aponta Acosta. A construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte, citada no capítulo anterior, é um exemplo de ação concreta de governos tidos como progressistas na corrida pelo desenvolvimento, mesmo com políticas sociais que visavam a diminuição da desigualdade social, como foram os governos do Partido dos Trabalhadores no início do século XXI, no Brasil. Nessa corrida, a violência contra as subjetividades humanas, contra grupo étnicos inteiros ou contra o próprio planeta Terra, é justificada em nome da “paz, plenitude e liberdade” citadas por Harry Truman em seu discurso de 1949. Essa é uma ilusão que faz a humanidade caminhar cada vez mais ao encontro com a devastação total do meio ambiente, além da catástrofe social. As consequências dessa busca, na realidade, como apontam diversos

²⁶³ TRUMAN, apud ACOSTA. Op. cit, p. 52. Trata-se do discurso de posse de segundo mandato do presidente Harry Truman, feito no Congresso norte-americano, em 1949. Alberto Acosta transcreveu o trecho do discurso em seu livro.

²⁶⁴ ACOSTA. Op. cit, p. 54.

pesquisadores, não resultarão em possibilidades de futuro nem mesmo para os detentores do capital. Em *O Bem Viver*, Alberto Acosta pontua:

O desenvolvimento pode inclusive não ter conteúdo, mas justifica seus próprios meios e até seus fracassos. Aceitamos as regras do “vale-tudo”. Tudo é tolerado na luta para deixar o subdesenvolvimento em busca do progresso. Tudo se santifica em nome de uma meta tão alta e promissora: temos de ao menos parecer-nos com os superiores e, para chegar lá, *vale* qualquer sacrifício.²⁶⁵

O destino de Iracema foi traçado pelo projeto de desenvolvimentismo do governo militar, que marcou o início da década de 1970, como vimos no capítulo anterior. Ao se afastar da natureza de seus ancestrais e se aproximar da modernização e do desenvolvimento, para “parecer com seus superiores”, mesmo que inconscientemente, Iracema penetrou em uma sociedade onde o “milagre econômico” e o mito do Brasil Grande afirmavam que pessoas com costumes e modos de vida mais tradicionais não faziam parte da “evolução”, e, por conta disso, pertenciam ao passado. Arrancada de suas origens por uma promessa de bem estar que ela nem percebia estar buscando, Iracema acabou tendo a vida que muitas das mulheres da região amazônica tiveram ao longo da história da Modernidade no continente americano. Na obra *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, o antropólogo Darcy Ribeiro registrou suas inquietações e teorias sobre a formação social do Brasil, com a intenção de compreender as inúmeras identidades que compõem o país. Sobre as consequências da colonização em termos de sociedade, Darcy Ribeiro expõe:

No Brasil, de índios e negros, a obra colonial de Portugal foi também radical. Seu produto verdadeiro não foram os ouros afanosamente buscados e achados, nem as mercadorias produzidas e exportadas. Nem mesmo o que tantas riquezas permitiram erguer no Velho Mundo. Seu produto real foi um povo-nação, aqui plasmado principalmente pela mestiçagem, que se multiplica prodigiosamente como uma morena humanidade em flor, à espera de seu destino. Claro destino, singelo, de simplesmente ser, entre os povos, e de existir para si mesmos.²⁶⁶

A marginalização dos povos originários do continente é uma das incontáveis heranças da nossa colonização. A questão em torno da aniquilação das subjetividades, do genocídio de diversas etnias indígenas, além da escravidão destes e de milhões de africanos roubados de seus territórios em nome da Modernidade e do

²⁶⁵ Ibidem. p. 59.

²⁶⁶ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global, 2015, p. 53

progresso, refletem diretamente no destino de todos os descendentes desses humanos explorados e assassinados. A trajetória de Iracema sintetiza milhões de outras histórias de pessoas que tiveram seu destino sequestrado em nome da civilização. Quando Darcy Ribeiro afirma que o povo-nação, resultante da colonização portuguesa no Brasil, nascido da mestiçagem, sobrevive na constante procura pelo direito de ter sua humanidade respeitada pelos dominadores e por si mesmos, entendemos que a devastação social decorrente da não aceitação do outro resultou em cidadãos em constante fuga de si, de suas ancestralidades, naturezas e culturas, atrás de adequar-se ao modelo imposto pela civilização.

Em *Iracema*, nos deparamos com uma personagem principal que representa esse povo-nação. A ribeirinha, em conflito com sua identidade, sem saber o que está buscando, percorreu caminhos onde as consequências sociais e ambientais do desenvolvimento eram explícitas, sem qualquer tipo de máscara. Depois de seu contato com a modernização, na chegada à Belém, conhece a prostituição, o álcool, a exploração da mão de obra dos amazônidas, a catástrofe ambiental, a miséria e a desigualdade, entre tantas outras consequências do projeto político que impera no Brasil desde o início da colonização portuguesa.

Durante a viagem pela Transamazônica, Iracema permanece com um semblante de tranquilidade, como se estivesse mesmo caminhando pela estrada do progresso, concentrada no horizonte imaginário que enxerga de dentro do caminhão de Tião. O que a ribeirinha não percebe é que toda a destruição nas margens da estrada são a outra face do discurso do regime, a face à qual ela pertence. Para Iracema não existe progresso, desenvolvimento, felicidade e plenitude. O que há, na realidade, é uma vida sem sentido, carregada de violências que ficam ainda mais explícitas durante o quinto bloco do longa, quando sua trajetória passa a ser só.

A falta de perspectiva com a vida e a crise identitária gerada pelo afogamento das subjetividades fica evidente em alguns momentos do filme. Mas, neste quinto bloco, essas questões são mais presentes. Em uma sequência de conversa entre Iracema e uma costureira que encontrou durante suas andanças, a menina afirma, após ser convidada a aprender a costurar para ter uma história diferente, que “Deus não quis que eu fosse costureira... a minha sina é outra! É correr mundo, andar por aí sem rumo”. Mesmo sem saber quem ela é dentro da organização da sociedade e quais são as possibilidades para a sua vida, Iracema acredita não ter outra escolha a não ser correr mundo, andar sem destino.



Imagem 98
Mulher tentando convencer Iracema a aprender a costurar.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 99
A menina negando a ajuda, dizendo que nada entra na cabeça dela.
Fonte: IRACEMA, 1974.

Alfredo Bosi, no capítulo chamado “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar” do livro *Dialética da colonização*, faz uma análise crítica do romance nacional, fundado com os livros *O Guarani* e *Iracema*, de José de Alencar. Bosi afirma que a idealização do indígena feita pelo romantismo, sobretudo nas obras de José de Alencar, tratavam o destino desses povos originários como um “sacrifício espontâneo e sublime”²⁶⁷. Nessas obras, o encontro entre o colonizado e o colonizador, e a abdicação de sua própria cultura, feita pelos colonizados, era tido como um ato romântico em nome do progresso. No caso da trajetória de Iracema de José de Alencar, a indígena que se apaixona por Martim, um português colonizador, a entrega da “selvagem” para a civilização, alegorizada pelo romance entre os dois, se dá de corpo e alma, “implicando sacrifício e abandono da sua pertença à tribo de origem”²⁶⁸. Como pontuou Machado de Assis em uma crítica assim que o romance de Alencar foi publicado, a Iracema do século XIX “não resiste, nem indaga: desde que os olhos de Martim se tocaram com os seus, a moça curvou a cabeça àquela doce escravidão”²⁶⁹. Exatamente como a Iracema do século XX fez quando conheceu Tião Brasil Grande, porém, dessa vez, a história não foi contada em torno de um amor romântico, o que evidencia ainda mais o fato de que as imposições da modernização anularam indivíduos como Iracema de forma tão profunda, que não foi preciso uma grande paixão para a menina aceitar a escravidão.

²⁶⁷ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992, p. 181.

²⁶⁸ Ibidem. p. 179.

²⁶⁹ ASSIS, Machado de. *Iracema, por José de Alencar*. In: *Diário do Rio de Janeiro*, 23 de janeiro de 1866.

4.2 Escravos do desenvolvimento e a colonização continuada

Na primeira sequência após o abandono, Iracema aparece em companhia de Teresa, sua colega prostituta. Em um plano aberto, Bodanzky enquadra as duas mulheres sentadas em frente à uma casa pobre, em um terreno desmatado, sem asfalto, com paisagem de mata queimada ao fundo. A expressão de Teresa é de profunda desilusão. A prostituta olha pra cima com ar de cansaço e cantarola alguma música triste, enquanto Iracema, com mais compostura, descasca uma laranja em um ato que visa representar o cotidiano das duas mulheres. Logo em seguida, um homem “boa pinta” se aproxima das duas e as convida para trabalhar na fazenda de um americano, longe dali. O trajeto até lá seria feito de avião. Elas afirmam que nunca voaram, mas aceitam a proposta, ressaltando que devem ser trazidas de volta no dia seguinte, da mesma forma.



Imagem 100

Teresa e Iracema, nas margens da Transamazônica, à espera do “progresso”.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 101

Plano aberto mostrando a pobreza do lugar onde Iracema encontrou abrigo. Em primeiro plano, estão “não-atores” que, no início, olham curiosos para a câmera, mas depois fingem naturalidade.

Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 102

Teresa negociando o valor que as duas prostitutas irão receber pelo trabalho em uma fazenda.

Fonte: IRACEMA, 1974.

A viagem até a fazenda é mais um registro empírico da forma como o projeto de desenvolvimento da Amazônia aconteceu na prática e um retrato do subdesenvolvimento da região. De dentro do avião, a câmera de Jorge Bodanzky captura imagens do desmatamento e das queimadas que aconteciam no interior da floresta, principalmente nas áreas rurais. Parte dos programas do governo em relação à ocupação da floresta incentivavam o agronegócio, sobretudo a pecuária. Márcio Souza aponta que o governo do General Emilio Garrastazu Médici criou programas de incentivo à ocupação das terras amazônicas por empresários do agronegócio, como o Programa de Redistribuição de Terras e de Estímulo à Agroindústria do Norte e do Nordeste (Proterra) e o Programa de Polos Agropecuários e Agromineiras da Amazônia (Poloamazônia)²⁷⁰.

No início da década de 1970, em plena época do chamado “milagre econômico”, a Amazônia era então não mais uma região de economia extrativista, mas basicamente uma área de agropecuária, mineração, metalurgia e siderurgia. Já no final de 1966, mais de mil investidores tinham instalado projetos de criação de gado ao longo da estrada Belém-Brasília. A agropecuária seria, no início, o principal atrativo.²⁷¹

Ironicamente, a agropecuária é umas das atividades econômicas que menos geram desenvolvimento para as regiões onde se concentram, devido à baixa necessidade de mão de obra e a desvalorização da mesma. O agronegócio, no Brasil, é um dos fatores que mais contribuem para a concentração de renda na mão de

²⁷⁰ SOUZA, Márcio. Op. cit.. p. 306.

²⁷¹ Idem.

poucos, em razão dos grandes latifúndios que, historicamente, são uma característica do país. Além disso, como aponta o escritor americano Jonathan Safran Foer no livro *Nós somos o clima*, cerca de 80% de todo o desmatamento ao redor mundo, acontece por conta da pecuária. Ao derrubar milhões de árvores para plantar pasto ou outros vegetais destinados à ração dos bois²⁷² – animal que compõe grande parte da alimentação da população mundial –, são emitidas grandes quantidades de CO² na atmosfera terrestre, o que agrava o efeito estufa. Segundo Foer:

Cortar e queimar florestas gera pelo menos 15% das emissões globais de gases do efeito estufa por ano. De acordo com a *Scientific American*, ‘a maioria dos estudos diz que o desmatamento das florestas tropicais libera mais dióxido de carbono na atmosfera do que a soma de todos os carros e caminhões nas estradas no mundo’.²⁷³



Imagem 103



Imagem 104

Imagens 103 e 104 – Imagens feitas de dentro do avião, mostrando a devastação das queimadas no interior da floresta, nos arredores das fazendas de gado.
Fonte: IRACEMA, 1974.

No tocante à Amazônia, atualmente, a agropecuária é causadora de 91% do desmatamento²⁷⁴. As políticas em relação à região durante o regime militar, baseadas no discurso de desenvolvimento, não são nada distintas das adotadas pelo atual presidente Jair Bolsonaro, que visam, inclusive, o “desenvolvimento” de áreas protegidas, incluindo as demarcadas terras indígenas. Em fevereiro de 2020, no

²⁷² FOER, Jonathan Safran. *Nós somos o clima: salvar o planeta começa no café da manhã*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020. p. 102.

²⁷³ Ibidem.

²⁷⁴ Ibidem. p. 103.

Conselho da Amazônia, Bolsonaro afirmou que o tamanho das áreas indígenas na região são “abusivos” e que “inviabilizam” o desenvolvimento do território²⁷⁵.

Algumas campanhas da década de 1970 mostram que o termo “desenvolvimento” utilizado pelos militares durante a ditadura, como já analisamos, não se refere à viabilidade de uma vida melhor para os brasileiros, da mesma forma que para Jair Bolsonaro promover o desenvolvimento também não significa igualdade social e o bem viver de toda a população. A imagem a seguir, publicada em uma revista especial produzida pela SUDAM (Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia) em 1972, intitulada “Isto É Amazônia”, mostra uma campanha que colocava a região amazônica como uma “mina de ouro” que estava à disposição e espera de quem quisesse explorá-la²⁷⁶.

²⁷⁵ Sobre essas colocações do presidente Jair Bolsonaro ver: CASTILHOS, Roniara; MATOSO, Filipe. Tamanho de área indígena é ‘abusivo’, diz Bolsonaro em ato do Conselho da Amazônia. *Portal G1*. Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/02/11/tamanho-de-area-indigena-e-abusivo-diz-bolsonaro-em-ato-do-conselho-da-amazonia.ghtml>. Último acesso em 04 de outubro de 2020. BOLSONARO diz que reservas indígenas “inviabilizam a Amazônia”. *Exame*. São Paulo, 13 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://exame.com/brasil/bolsonaro-diz-que-reservas-indigenas-inviabilizam-a-amazonia/>. Último acesso em: 04 de outubro de 2020.

²⁷⁶ A OFENSIVA da ditadura militar contra a Amazônia. *Quatro Cinco Um*. São Paulo, 2020. Disponível em: https://quatrocinco.um.folha.uol.com.br/br/galerias/a-ofensiva-da-ditadura-militar-contra-a-amazonia?utm_campaign=later-linkinbio-quatrocinco.um&utm_content=later-9904275&utm_medium=social&utm_source=instagram. Último Acesso em 04 de outubro de 2020.



Imagem 105

A área que equivale ao Norte do Brasil, onde está localizada a parte brasileira da floresta Amazônica, é representada, na imagem, com elementos do desenvolvimento: indústria, homens trabalhando, gado e estruturas de concreto e metal, que simbolizam a modernização e a economia extrativista.

Fonte: Quatro Cinco Um/Acervo Ricardo Cardim.

Na sequência que acontece na fazenda, em contraposição ao discurso de desenvolvimento que a ocupação da floresta traria segundo o regime militar, Bodanzky e Senna optaram por registrar o tráfico humano e o uso da mão de obra escrava feito por fazendeiros no interior da floresta.



Imagem 106

Teresa e Iracema chegando à fazenda, após terem sido “contratadas” para serviços sexuais.
Fonte: IRACEMA, 1974.

Um *travelling*, que tem como ponto de partida a imagem de um menino negro, com chapéu de boiadeiro sentado em um cavalo, faz um percurso que evidencia uma enorme quantidade de gado e, ao fim do trajeto da câmera, o enquadramento mostra todos os animais juntos, com sinais de fumaça ao fundo. Um corte leva para a próxima imagem: um plano médio noturno da vegetação em chamas. Ali, a câmera se mantém estática por alguns segundos e ouvimos apenas o estalo das árvores e do mato pegando fogo. Nessa sequência, o discurso fílmico toma uma direção na qual fica clara a intenção dos diretores de denunciar os desastres decorrentes da pecuária na região²⁷⁷.

²⁷⁷ Em 2020, o efeito da pecuária na Amazônia não é diferente. Um estudo da revista *Science* afirma que uma parte da soja e da carne exportada para a União Europeia, são produzidas em áreas de desmatamento ilegal na Amazônia e no Cerrado. Na atualidade, as medidas de proteção dessas áreas preservadas, que o governo federal sinaliza não se importar, são pontos que dificultam os acordos econômicos entre o Brasil e as nações “desenvolvidas” que não negam a crise climática. Sobre isso, ver: TOOGE, Rikardy. Até um quinto das exportações de soja e de carne da Amazônia e do Cerrado para a UE têm rastros de desmatamento ilegal, diz estudo. *Portal G1*. Rio de Janeiro, 16 de julho de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/agronegocios/noticia/2020/07/16/estudo-diz-que-2percent-das-propriedades-da-amazonia-e-do-cerrado-sao-responsaveis-por-62percent-do-desmatamento-ilegal-na-regiao.ghtml>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.



Imagem 107



Imagem 108



Imagem 109

Imagens 107, 108 e 109 – Recortes do *travelling* que ambienta o espectador à uma fazenda pecuarista.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 110

Enquadramento de plano médio mostrando um pedaço da floresta em chamas, em um território que, pelo o que o filme retrata, trata-se de uma propriedade privada de economia pecuarista.
Fonte: IRACEMA, 1974.

Em seguida às imagens que buscam aterrar o espectador à uma fazenda de gado, o filme retrata dois homens, com atuação ingênua significando que eles eram, assim como tantos outros personagens encontrados por Tião e Iracema durante o longa, não-atores. A conversa entre os homens e a câmera na mão de Bodanzky que, mais uma vez, faz um *travelling* revelando sujeitos miseráveis, com expressões sem esperança, expõe, na *mise-en-scène*, a existência de trabalho escravo na região. Enquanto os dois homens brancos fecham o negócio, Bodanzky enquadra em planos detalhes as feições dos cidadãos vendidos como mercadoria, o que também nos remete ao período colonial brasileiro, onde negros e negras eram sequestrados do continente africano e trazidos até o Brasil como produto. Como sabemos, esses

africanos eram, então, comercializados e usados como mão de obra escravizada nas fazendas de todo o território da então colônia portuguesa. Essa página infeliz da nossa história perdurou durante todos os ciclos econômicos da história colonial do país. Sobre a escravidão colonial, Schwarcz aponta:

No Brasil, o sistema escravocrata transformou-se num modelo tão enraizado que acabou se convertendo numa linguagem, com graves consequências. Grassou por aqui, do século XVI ao XIX, uma escandalosa injustiça amparada pela artimanha da legalidade. Como não havia nada em nossa legislação que vetasse ou regulasse tal sistema, ele se espalhou por todo o país, entrando firme nos “costumes da terra”. Imperou no nosso território uma grande bastardia jurídica, a total falta de direitos de alguns ante a imensa concentração de poderes nas mãos de outros.²⁷⁸



Imagem 111

O homem de chapéu na mão é o “vendedor de escravos” que negocia, com um sujeito que parece um capataz, a venda de cidadãos coisificados.

Fonte: IRACEMA, 1974.

²⁷⁸ SCHWARCZ, Lília Moritz. Op cit. P. 27.



Imagem 112



Imagem 113



Imagem 114

Imagens 112, 113 e 114 – Sujeitos observando a negociação de suas próprias vidas como mercadoria. Nesses recortes, observamos um idoso e uma mulher. Na última imagem, está o olhar concentrado de um homem que escuta, em determinado momento da negociação, o “vendedor” de pessoas dizer: “Tão pensando que isso aqui é Mato Grosso”. Depois dessa fala, os dois homens brancos riem.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 115

Recorte que evidencia a presença de pessoas negras, indígenas e crianças entre os escravizados.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 116

Cena de alguns sujeitos, rejeitados pelo capataz da fazenda, indo embora em um pau de arara.
FONTE: IRACEMA, 1974.

Essa sequência, escancara o processo de contínua colonização da Amazônia e o que Lília Moritz Schwarcz aponta como “sistema enraizado” no corpo social brasileiro. A região amazônica da década de 1970, explorada por Bodanzky e Senna na intenção de denúncia, se aproxima muito, como vimos ao longo desta dissertação, do período citado por Schwarcz: o Brasil Colônia. Nas lentes de Bodanzky, vemos uma terra sem lei, onde os direitos dos marginalizados são inexistentes diante do poder dos que detêm as terras e os símbolos do progresso em suas mãos. Como muito bem afirma Darcy Ribeiro,

Nada é mais continuado, tampouco é tão permanente, ao longo desses cinco séculos, do que essa classe dirigente exógena e infiel ao seu povo. No afã de gastar gentes e matas, bichos e coisas para lucrar, acabam com as florestas mais portentosas da terra. Desmontam morrarias incomensuráveis,

na busca de minerais. Erodem e arrasam terras sem conta. Gastam gente, aos milhões.²⁷⁹

Ao fim da negociação dos escravos, o homem responsável pelas negociações da fazenda pede que o motorista do pau de arara leve as duas prostitutas dali para alguma estrada. Teresa resiste, argumenta que o combinado era que a volta fosse também de avião. O capataz da fazenda diz que não tem jeito, que elas devem voltar com o pau de arara. Nesse momento, acontece um ponto de virada dentro do próprio bloco, onde a violência física passa a ser um elemento concreto, visível e inesgotável. A personagem de Conceição Senna se vê na obrigação de ameaçar o homem com uma navalha. Em seguida, o capataz retira as duas mulheres de cima da caminhonete de forma brusca e agressiva, as jogando no chão da estrada. A questão da violência de gênero é marcante em todo o longa, mas nesse momento ela toma um corpo literal, mostrando duas mulheres completamente indefesas, exploradas e jogadas à própria sorte, voltadas por homens desconhecidos e capazes de qualquer tipo de atrocidade.



Imagem 117



Imagem 118



Imagem 119

Imagens 117, 118 e 119 – Teresa, a prostituta interpretada por Conceição Senna, resistindo ao destino de ser jogada às margens de uma estrada.

Fonte: IRACEMA, 1974.

²⁷⁹ RIBEIRO, Darcy. *Op. cit.* p. 53.



Imagem 120



Imagem 121

Imagens 120 e 121 – Recortes do momento em que as prostitutas são violentamente retiradas de cima da caminhonete e arremessadas ao chão.
Fonte: IRACEMA, 1974.

Ao fim da sequência de violência física, Bodanzky optou por registrar a feição do motorista do pau de arara, responsável pelos escravos levados até a fazenda, através de um plano fechado. O homem observa a cena sem demonstrar indignação e, um segundo antes do corte, dá uma risada debochada.



Imagem 122

O homem que vende escravos, observando a cena de violência cometida contra Teresa e Iracema
Fonte: IRACEMA, 1974.

Após a violenta expulsão da fazenda, o caminhar de Iracema se torna cada vez mais cruel. O percurso no pau de arara, onde a ribeirinha é transportada com homens, mulheres e crianças tratados como gado, termina quando o veículo para no meio do nada e o motorista avisa que todos irão dormir ali. Nesse momento, Iracema derruba

uma gilete de dentro da bolsa, o que chama a atenção de Teresa. A prostituta suplica para que a menina dê metade do objeto cortante a ela, no desespero para ter alguma forma de proteção ao passar a noite ali. A primeira reação da ribeirinha é negar o pedido de Teresa, de forma instintiva. A personagem de Conceição Senna reforça o pedido, afirmando que fez tudo que pôde pela menina, desde que elas se conheceram e que Iracema deve isso a ela.



Imagem 123
Teresa penteando o cabelo enquanto viaja no pau de arara.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 124
Enquadramento que mostra pessoas que são transportadas como animais.
Fonte: IRACEMA, 1974.

Após a discussão entre as duas, um corte muda o ambiente filmado, retratando Teresa e Iracema no meio da mata, encostadas no pau de arara. O plano começa mais aberto, na tentativa de retratar a natureza em volta do veículo. Vemos Teresa sentada no para-choque da caminhonete. O automóvel, que transporta seres humanos negociados como bois, estampa a seguinte frase: “Vá comigo que eu vou com Deus”. A presença da religiosidade em lugares onde o desrespeito à humanidade é explícito mostra, mais uma vez, aspectos da colonização. A escravidão dos milhões de africanos que compuseram parte da formação social do Brasil – e de outros países colonizados –, foi justificada pelo cristianismo, baseado em uma passagem do livro do Gênesis, conhecida como “A maldição de Cam”²⁸⁰. O trecho dizia que a danação de Cam, de seu filho Canaã e de todos os seus

²⁸⁰ A maldição de Cam é um mito ligado à passagem bíblica que conta a história da Arca de Noé, sendo Cam um dos filhos de Noé que, em um episódio de embriaguez do pai, o viu nu e não o ajudou a se cobrir, apenas advertindo o próprio pai a cobrir-se. Após passar a embriaguez, Noé amaldiçoou Cam e todos os seus descendentes a serem escravos. No mito, Cam e Canaã seriam os responsáveis por povoar o território hoje chamado de Etiópia. Dessa forma, concretizou-se a formação canônica da escravidão. BOSI, Alfredo. Op. cit. p. 256-257.

descendentes, seria ser negro e, de forma intrínseca, ser escravo²⁸¹. Em *Iracema, uma transa amazônica*, não diferente do período colonial, a exploração da mão de obra de humanos escravizados não anulava a religiosidade dos exploradores, como o para-choque do pau de arara evidencia.



Imagem 125

Teresa e Iracema, encostadas no pau de arara, abandonadas à própria sorte, exploradas por aqueles que dizem “andar com Deus”.

Fonte: IRACEMA, 1974.

A composição da cena mostra a caminhonete no centro, com a mata ao seu redor. O veículo carrega os símbolos da modernização e da velocidade, como em uma ditadura do motor, que nos faz pensar na teoria de Paul Virilio sobre a velocidade da Modernidade²⁸². Quem possui o carro, vai mais rápido e mais longe. Teresa está em posição central no plano, iluminada por um clarão no meio da mata. Ela olha para o céu e cantarola a canção “Dorme que eu velo por ti”, de Nelson Gonçalves, usando uma roupa branca, que poderia ser signo de pureza e proteção divina caso não estivesse tão suja. Com um vestido azul claro igualmente sujo, Iracema, de clara ancestralidade indígena, observa a colega no canto direito do plano, próxima à mata, recuada, como quem não está sob a proteção de Deus. Essa cena contém algumas

²⁸¹ Ibidem. p. 256.

²⁸² VIRILIO, Paul. *Velocidade e política*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

alegorias que nos remetem à obra *Primeira missa no Brasil*, de Victor Meirelles, pintado em 1860, mesma década que *Iracema* de José de Alencar foi lançado.



Imagem 126

Obra *Primeira missa no Brasil*, de 1860, pintada por Victor Meirelles.

Fonte: MEIRELLES, Victor. *Primeira missa no Brasil*. 1860. Óleo sobre tela, 2,68 x 3.56 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil.

Victor Meirelles foi um dos pintores que trabalhou com encomendas feitas pelo Império, quando Dom Pedro II investiu em produtos artísticos como um mecenas, na tentativa de criar narrativas históricas sobre o processo de surgimento da nação Brasil, durante o século XIX. Na obra sobre a primeira missa no Brasil, a pedido do imperador, a intenção do artista foi consolidar a ideia de que o encontro entre as raças, com a chegada dos europeus, se deu de forma pacífica²⁸³. Um verdadeiro mito, já que o processo foi, na realidade, um genocídio sem tamanho. Em *Primeira missa no Brasil*²⁸⁴, que hoje é parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, a missa, que foi celebrada pelo frei Henrique de Coimbra onde hoje é Santa Cruz de Cabrália, no

²⁸³ SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2018. p. 276.

²⁸⁴ No artigo *Produção e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937)*, de Humberto Mauro, o historiador Eduardo Morettin também relacionou a pintura de Vitor Meirelles com um produto cinematográfico brasileiro. Em seu texto, Morettin examina a construção iconográfica, elaborada principalmente durante o século XIX, da chegada dos portugueses ao Brasil, tendo como uma das suas principais fontes a obra *Primeira missa no Brasil*. MORETTIN, Eduardo Victorio. *Produção e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937)*, de Humberto Mauro. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 135-165, 2000.

Sul da Bahia, em 1500, é representada no centro do quadro, com os religiosos exaltando a cruz colocada em uma estrutura alta, que daria visibilidade aos navegantes que chegavam àquelas praias, com a intenção de demarcar o território, antes ocupado por indígenas, com a presença da igreja católica e dos europeus colonizadores. No centro do quadro, a composição do céu azul e a claridade que ilumina os europeus recém chegados, é contraposta com a presença de índios, que observam a missa ao redor da cena, em grupos, conectados à natureza, onde a incidência da luz é menor. Assim como Iracema observando Teresa, o quadro de Meirelles retrata os “selvagens” civilizados, sem reação à ocupação e exploração feito pelos brancos. Além disso, os dizeres no para-choque do carro onde Teresa se ancora sintetizam a presença da cruz, que está em posição privilegiada na pintura de Meirelles. A caminhonete que Teresa se encosta é como o altar que enaltece a cruz.

Em *Iracema, uma transa amazônica*, um *zoom in* fecha um pouco o plano e mostra Iracema se aproximando de Teresa para lhe entregar um pedaço de sua gilete. A ribeirinha, interpretada por Edna de Cássia, filha de um homem negro e de uma mulher indígena, se submete aos pedidos de uma mulher não indígena, como se isso fosse uma obrigação, devido à sua “inferioridade” nas camadas sociais, e entrega à ela um pedaço de sua arma de proteção.



Imagem 127
Iracema dividindo sua gilete com Teresa.
Fonte: IRACEMA, 1974.

Em agradecimento, Teresa abraça Iracema, o que chama a atenção do motorista do pau de arara que reprime as duas dizendo: “Que negócio é esse? Agora é mulher com mulher, é?”. Assim, o homem branco junta-se à Teresa e a leva para dentro do veículo. Nesse momento, acontece mais um abandono na vida de Iracema. Os dois vão embora no pau de arara, deixando a menina no meio da estrada, com a mata fechado ao seu redor. A ribeirinha tenta correr atrás do carro, mas acaba caindo no chão, sem conseguir atingir a velocidade da Modernidade.



Imagem 128



Imagem 129

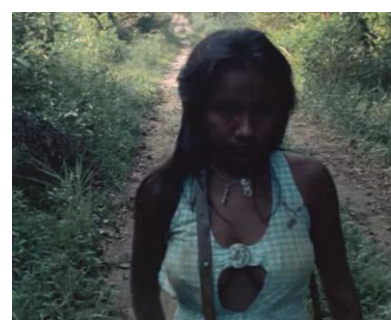


Imagem 130

Imagens 128, 129 e 130 – Mais uma sequência onde Iracema é abandonada por pessoas não-indígenas.
Fonte: IRACEMA, 1974.

Após mais esse abandono, elemento constante nesse bloco narrativo, a ribeirinha segue caminhando para situações de desolação. Sua trajetória é deslocada para ambientes sem identificação, sem nenhuma companhia. A devastação social de Iracema é clara, quanto mais ela caminha, maior é a nitidez das violências em seu corpo e em sua existência. A Iracema da ditadura militar, assim como aquela Iracema do romance indianista de José Alencar, antes mencionada e que morre ao dar à luz, tem um destino fadado à catástrofe do capital, já que sua morte, na estrutura mitológica da fundação, é necessária para que o progresso aconteça. Sobre a Iracema de Alencar, Lilia Schwarcz aponta:

No romance, que propositadamente não destaca marcas temporais ou uma geografia precisa, ocorre uma interdição básica, sendo a morte de Iracema aquela que anuncia o destino “civilizado” da nação que irá se impor “naturalmente” nas Américas. A violência e o massacre dos índios são escamoteados a partir dessa visão de fundo eurocêntrico, que procura fazer da história política um mero exercício de idílio. A imagem da indígena é também estereotipada a partir da representação da “entrega” das mulheres nativas aos colonos, como se a hierarquia entre gêneros não fosse, igualmente, uma forma de arbítrio e de poder nas mãos do colonizador.²⁸⁵

²⁸⁵ SCHWARCZ, Lilia Mortiz. Op. cit. p. 165.

O mito fundador contado através do romance entre uma indígena e um colonizador português, lançado em 1865, idealizava a relação dual entre o colonizador e o colonizado, glorificando o sacrifício de Iracema para dar à luz à América, com o parto de seu filho Moacir. O fruto desse amor seria, para o romantismo alencariano, a representação alegórica do nascimento do povo brasileiro, uma gente miscigenada, com a força de formar a civilização de um Novo Mundo. Como aponta Schwarcz, o mito de Alencar tenta esconder aspectos primordiais para entendermos a formação social do nosso país, que ocorreu através de contínuos genocídios, da escravidão de indígenas e de africanos, da subordinação de mulheres de diferentes origens e da exploração da força de trabalho de muitos em nome da promessa de ser “o país do futuro”, onde a plenitude e a felicidade de um sistema que privatiza o comum, de forma constante e violenta há séculos, não dá outra possibilidade de vida aos que ficam às margens, que não seja a ruína.

Como uma alegoria do que o projeto da Modernidade fez com o continente americano através do processo de colonização e, também, simbolizando o destino da própria Amazônia sob os efeitos do desenvolvimento, a trajetória de Iracema evidencia aspectos enraizados no corpo social da formação do Estado-nação chamado Brasil. As últimas sequências sobre a trajetória de Iracema, mostram a menina sozinha, prostituída, chorando, apanhando, sendo expulsa de uma favela e, por fim, totalmente degradada, como mostram os recortes a seguir.



Imagem 131

Iracema brigando com uma mulher em uma favela. Depois dessa briga, a menina é expulsa pelas pessoas que assistem a cena.

Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 132

Iracema chorando ao ter que servir um indígena em uma das sequências do bloco marcado pela perambulação.

Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 133

Iracema sendo retirada pela polícia de um prostíbulo por ser menor de idade.

Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 134

Sequência final: reencontro de Tião e Iracema.

Fonte: IRACEMA, 1974.

4.3 Ninguentude

A negação da sua ancestralidade indígena, evidenciada em algumas sequências do longa de forma dizível ou nas fronteiras invisíveis do discurso fílmico, expressa a concretização do projeto de colonização sobre a identidade dos povos que habitam o território brasileiro. Ao anular a existência de indígenas e negros em nome do progresso, a herança colonial tem um efeito tão profundo na estrutura social que o “povo” desta terra vive na negação de suas alteridades, em busca de pertencer a um grupo “civilizado”, mesmo sendo esse grupo o que Darcy Ribeiro chama de “brasileiros

genéricos”, ou seja, pessoas sem uma consciência identitária concreta. Para o antropólogo,

Alcançam-se, assim, paradoxalmente, condições ideais para a transfiguração étnica pela desindianização forçada dos índios e pela desafricanização do negro, que, despojados de sua identidade, se veem condenados a inventar uma nova etnicidade englobadora de todos eles.²⁸⁶

A crise de identidade de Iracema evidencia a crise do próprio Brasil que, em constante negação das diversas subjetividades, se entende como um Estado-nação, mas não compreende a importância e a valorização da existência do outro. O Brasil que opta por negar os costumes, culturas e belezas desse “outro”, carece de alteridade, dificultando a construção de uma sociedade igualitária, plena em suas relações de trabalho, em harmonia com a natureza. Essa falta de entendimento de si e a constante força imperialista que nega a possibilidade de ser, para Darcy Ribeiro, é um dos impeditivos para o alcance de uma possível prosperidade social, dentro dos limites que o capital impõe. Para o antropólogo, o Brasil é formado por uma “massa de trabalhadores explorada, humilhada e ofendida por uma minoria dominante”²⁸⁷, o que é perceptível nas relações expostas na narrativa produzida por Bodanzky e Senna.

Em *Ideias para adiar o fim do mundo*, Ailton Krenak nos provoca enquanto sociedade afirmando que:

A ideia de nós, os humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. Oferece o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo.²⁸⁸

Para Krenak, o afastamento dos humanos de suas próprias naturezas e culturas ancestrais, na intenção de criar uma “humanidade homogênea”, é um projeto político que não visa a formação de cidadãos, mas, sim, de consumidores. Essa visão está relacionada com o que Darcy Ribeiro apontou, há quase trinta anos atrás, ao afirmar que o Brasil é composto por explorados. Na lógica do capital, quanto mais ausências existirem na experiência de nossas vidas, geradas pelas diversas formas

²⁸⁶ RIBEIRO, Darcy. Op. cit. p. 327.

²⁸⁷ Ibidem. p. 330.

²⁸⁸ KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2019, p. 21.

de exploração que convivemos diariamente, mais consumidores nós nos tornamos. Na visão de Krenak, o desgaste da vida na civilização anula a existência de tal forma que a felicidade é uma resistência. E, para ele, uma das formas de “adiarmos o fim do mundo” é resgatando “o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar”²⁸⁹, expressões que compõem o dia a dia de diversos povos indígenas sobreviventes no Brasil. Krenak reforça que a cosmovisão ameríndia precisa ser resgatada para que o viver se torne mais leve. E, para isso, o poder de sempre contar mais uma história, valorizando a tradição da oralidade, tão cara aos povos indígenas, manterá a essência do ser humano mais alinhado à natureza e à sobrevivência enquanto espécie e coletivo. Krenak provoca:

Como os povos originários do Brasil lidaram com a colonização, que queria acabar com seu mundo? Quais estratégias esses povos utilizaram para cruzar esse pesadelo e chegar ao século XXI ainda esperando, reivindicando e desafinando o coro dos contentes? Vi as diferentes manobras que os nossos antepassados fizeram e me alimentei delas, da criatividade e da poesia que inspirou a resistência desses povos. A civilização chamava aquela gente de bárbaros e imprimiu uma guerra sem fim contra eles, com o objetivo de transformá-los em civilizados que poderiam integrar o clube da humanidade. Muitas dessas pessoas não são indivíduos, mas “pessoas coletivas”, células que conseguem transmitir através do tempo suas visões sobre o mundo.²⁹⁰

Em *Iracema, uma transa amazônica* vemos uma alegoria do processo civilizatório, marcado por exclusões. Excluída do desenvolvimento, a ausência de possibilidades e o instinto por pertencimento levam Iracema a perambular em busca de um destino, o que configura cada vez mais a sua destruição. A ribeirinha, interpretada por Edna de Cássia, moradora de Belém, pode ser pensada enquanto signo de toda uma nação, composta pela mestiçagem, afundada na “ninguentude”²⁹¹, fruto da invasão de um continente devastado pelos avanços da Modernidade.

²⁸⁹ Ibidem. p. 26.

²⁹⁰ Ibidem. p. 28.

²⁹¹ RIBEIRO, Darcy. Op cit., p. 331.



Imagem 135
Sequência que abre o longa.
Iracema e os signos que a relacionam com a identidade indígena: o interior da floresta e o rio.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 136
Iracema brincando com outras crianças nas águas do Rio Guamar, ainda na introdução do filme, no primeiro bloco narrativo, em contato com elementos que compõe seu dia a dia como ribeirinha.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 137
No quarto bloco narrativo, Tião diz que a maquiagem que a menina usa fica feia em índias.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 138
Iracema rebate dizendo que não é índia e sim brasileira.
Fonte: IRACEMA, 1974.

5. EPÍLOGO: A RUÍNA

Muitos foram, porém, as mulheres, crianças e velhos que morreram entre nós por causa da estrada. Não foram mortos pelos soldados, é verdade. Mas foram as fumaças de epidemia trazidas pelos operários que os devoraram. E, mais uma vez, ver morrer os meus daquele modo me revoltou. As coisas só faziam se repetir, desde minha infância.²⁹²

O epílogo de *Iracema, uma transa amazônica*, acontece com a sequência de reencontro da ribeirinha com o caminhoneiro. Depois de um bloco marcado por andanças, violências e degradação, Iracema aparece entre mulheres mais velhas, em um prostíbulo à margem da estrada. A câmera enquadra uma casa quase em ruínas, com as paredes rachadas, muita poeira e a mata queimada ao redor. Sentada em um tronco de árvore, a ribeirinha conversa com as outras prostitutas, esperando algum homem parar ali em busca de diversão. Elas consomem álcool e cigarro e dão risadas altas, mexendo com os caminhões que passam pela estrada. De repente, um caminhão de gado aparece e estaciona na beira da rodovia. Quem desce do veículo é Tião Brasil Grande.



Imagem 139



Imagem 140

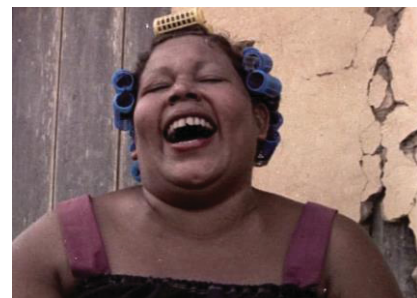


Imagem 141

Imagens 139, 140 e 141 – Início do epílogo. Apresentação do ambiente onde Iracema está: às margens da estrada, com prostitutas decadentes, onde Tião Brasil Grande estaciona seu caminhão de gado.

Fonte: IRACEMA, 1974.

²⁹² ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das letras, 2015. p. 306.



Imagem 142



Imagem 143

Imagens 142 e 143 – Tião Brasil Grande chegando no prostíbulo onde Iracema está.
Fonte: IRACEMA, 1974.

O caminhoneiro chega fazendo piada e pedindo cachaça e é recebido com alegria. Tião senta ao lado de Iracema, que se esconde, virando o rosto para que não seja vista. A câmera na mão de Bodanzky acompanha o movimento de um ângulo baixo, na altura do tronco onde Iracema está sentada. No documentário *Era uma vez Iracema*, Jorge Bodanzky comenta que a sequência final do longa foi gravada sem cortes, com prostitutas que eles encontraram na estrada. O caminhão boiadeiro que Tião estava dirigindo foi alugado por alguns minutos e o dono do veículo ficou alerta, esperando a filmagem acabar para seguir com o gado. Em alguns momentos da sequência, o personagem de Pereio conversa com o dono do caminhão, que apressa a gravação com preocupação, porque os animais não podiam ficar muito tempo parados na estrada.



Imagem 144
Tião sentado ao lado de Iracema, que vira o rosto para não ser reconhecida.
Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 145
Uma das prostitutas cai em cima de Tião. A cena é improvisada e gera gargalhadas.
Fonte: IRACEMA, 1974.

Depois de vários goles de cachaça e de fazer piada com as mulheres, Iracema chama a atenção do caminhoneiro, dizendo: “Tu não é o Tião Brasil Grande?”. O gaúcho retruca: “Brasil Grande! Cada vez maior. Sempre pra frente!”. Enquanto ele faz a afirmação, retomando o discurso proferido ao longo do filme, Bodanzky fecha o plano em Iracema, descabelada, com um vestido curto, decotado e sujo. Em um primeiro momento, ele não a reconhece. A menina questiona o caminhoneiro e ele afirma, em tom de deboche: “Conheço, conheço sim... conheço muita gente também, né? Tenho muito parente por esses lados aqui. Tu não é a Jurema?”. A ribeirinha, rindo, diz: “Jurema não! Iracema!”. Em *Era uma vez Iracema*, Orlando Senna afirma que na época das filmagens Jurema e Iracema eram os nomes mais comuns na região. A intenção dos diretores, nesse momento, em adicionar essa “confusão” de Tião ao roteiro, assim como em outras sequências do longa, demonstra que o gaúcho pode apenas ter dito um nome qualquer, sem lembrar realmente de Iracema, já que a ribeirinha foi apenas uma distração durante um percurso pela Transamazônica, sem importância suficiente para gerar memórias afetivas.



Imagem 146

Iracema degradada durante a sequência final do longa, que expõe a decadência de sua trajetória.
Fonte: IRACEMA, 1974.

No epílogo, Tião está em um caminhão novo, grande, de transporte de gado, em uma estrada não pavimentada. Tal qual o governo, o interesse de Tião Brasil Grande passou a ser outro: o caminhoneiro agora transporta gado até o estado do Acre. Conversando com Iracema, ele argumenta que o transporte de madeira é muito trabalhoso, porque é necessário entrar no meio da floresta, cortar as árvores e, até mesmo, construir estradas. Tião afirma que o gado está na beira do caminho, em áreas já desmatadas, e é “só juntar e levar embora”. Essa frase evidencia o abandono da ideia de levar progresso e desenvolvimento econômico para a região da Amazônia, exposta ao longo do filme. O que o caminhoneiro admite como melhor para ele mesmo é uma exploração rápida e fácil, fazendo da estrada em meio à floresta apenas parte do processo, onde ele não cria vínculos, não gera riqueza, deixando o rastro de sua presença exploratória.

Depois de reconhecer a ribeirinha, Tião diz que ela está diferente. A preocupação da menina, então, é saber se ela está mais bonita ou mais feia. O gaúcho, muito direto, afirma que ela está mais feia. Ao contrário, Iracema ri e diz: “Feia! Mas Tião... e você quanto mais velho, mais bonito fica!”. As relações sociais que o longa busca expor nesse momento são pautadas na contínua desigualdade social, já que escancara o elo entre o ser que pertence ao local, que é explorado e abandonado, e o ocupante, que vem de outro lugar para aproveitar-se da região,

tirando riquezas e promovendo um aumento do abismo econômico e social entre eles. Após alguns minutos sentado, bebendo cachaça com as prostitutas, Tião volta para o seu caminhão, andando lado a lado com Iracema. A menina diz a ele que está vivendo da exploração sexual dos homens que passam por ali, os quais, muitas vezes, nem a pagam pelo uso de seu corpo. Iracema afirma estar se virando, “pegando carona, andando de um lado pro outro”. Tião a responde com desprezo e diz: “Ouve bem o que eu te digo, hein? Vence na vida quem mais caminha” e entra no seu caminhão. Iracema implora para que o caminhoneiro a dê “cinco conto”, mas Tião diz “vai te pra porra” e a abandona na ruína. O caminhão segue na estrada, assim como o mito do Brasil Grande, “sempre pra frente”, enquanto Iracema fica para trás, como predestinada a pertencer ao passado.



Imagem 147



Imagem 148



Imagem 149

Imagens 147, 148 e 149 – Tião dizendo para Iracema que o negócio dele é dinheiro. A ribeirinha observa o ocupante contar sobre como se beneficiou com a venda do seu antigo caminhão. Na última imagem, Iracema pede dinheiro para o caminhoneiro, que nega.

Fonte: IRACEMA, 1974.



Imagem 150



Imagem 151

Imagens 150 e 151 – Tião afirmando que vence na vida quem mais caminha. Iracema, em ruína física e social, corre atrás do caminhão, vestindo apenas um pé da bota, e xingando o caminhoneiro que a abandona mais uma vez.

Fonte: IRACEMA, 1974.

A sequência final de *Iracema, uma transa amazônica* é uma representação do que a ditadura militar fez com a região amazônica no início dos anos 1970. O abandono de Iracema por Tião é, metaforicamente, o mesmo que o regime militar cometeu com a natureza e os habitantes da Amazônia, deixando os povos da região em situação de exploração e desigualdade social ainda pior do que a que eles se encontravam antes da construção da rodovia. Sobre as consequências do projeto de integração nacional da década de 1970, Márcio Souza aponta:

Os projetos megalomaníacos dos militares brasileiros vitimizavam as populações tradicionais da região, os migrantes pobres do Nordeste e milhões de famintos e miseráveis das grandes cidades do sul do país. Os sofrimentos causados aos mais fracos e excluídos se agregavam ao começo das agressões ao meio ambiente, gerando a reação em cadeia que levaria ao inexorável processo de aquecimento global e mudanças climáticas catastróficas no planeta.²⁹³

Além de representar as violências sofridas pelos povos originários do Brasil, as consequências do projeto de modernização na vida de Iracema também dizem respeito ao que o “desenvolvimento” fez com o planeta Terra, através do objetivo de concentrar mais riquezas na mão de poucos, mantendo a lógica extrativista, produtivista e exploratória, herança da economia colonial. Desse forma, Iracema é, também, uma alegoria do próprio planeta, que não se salvou do pensamento de superioridade que o homem branco construiu durante a Modernidade.

O filósofo Jacques Derrida, citado no segundo capítulo desta dissertação, quem nos auxiliou, através da sua teoria de *desconstrução*, a problematizar a relação dos produtores de *Iracema* com aqueles que por eles foram filmados, é um dos importantes nomes por trás da desconstrução da dominação colonial e da descentralização da produção de conhecimento. Em seus textos, Derrida criticou o etnocentrismo da metafísica ocidental, com a intenção de desconstruir a imposição do que ele chama de “mitologia branca”, o que acabou sendo uma das influências das ideias decoloniais²⁹⁴. Segundo Derrida,

²⁹³ SOUZA, Márcio. *História da Amazônia: do período pré-colombiano aos desafios do século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2019.p. 316.

²⁹⁴ O decolonialismo é um movimento epistemológico político, entendido por alguns estudiosos da área como terceiro momento do chamado Pós-colonialismo, que visa romper com a estrutura social, teórica, cultural e econômica herdada da Modernidade europeia. Segundo a socióloga Luciana Ballestrin, “o giro decolonial significa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da M/C”. Por M/C, a autora refere-se à Modernidade e à Colonialidade. Ou seja, o projeto decolonial aparece do campo intelectual como um movimento de resistência às ideologias da Modernidade. Ballestrin define o ato de “descolonizar” como “um sentido de afastamento da modernidade e de sua

A metafísica – mitologia branca que reúne e reflete a cultura do Ocidente: o homem branco toma a sua própria mitologia, indo-européia, o seu *logos*, isto é, o *mythos* do seu idioma, pela forma universal do que ainda deve querer designar por Razão. O que não é de modo algum pacífico.²⁹⁵

Ao desconstruir o poder da metafísica ocidental, Derrida argumenta que a ideia de conhecimento uno e soberano produzido pelo continente europeu e imposto através do ideal de modernização e ocidentalização do mundo, que foi alegorizado pela promessa da “civilização”, anula a existência de outras formas de pensamento ou, como aponta Ailton Krenak, de outras cosmovisões. A crítica de Derrida à razão é, também, uma crítica às violências do processo colonizador e às consequências desse pensamento na estrutura dos países ricos do Norte global, e compõe o corpo do imperialismo que, como vimos, escondeu-se durante a segunda metade do século XX na promessa do “desenvolvimento”. Como bem coloca o filósofo Rafael Haddock-Lobo sobre a aniquilação de subjetividades praticada ao longo da história da colonização do Brasil, reproduzida pelo regime militar na década de 1970 e que pulsa ainda nos dias atuais,

[...] colocar todas as experiências no mesmo patamar não passaria de uma dupla crueldade com aqueles que, mais do que outros, de modo exemplar, sentiram e sentem na pele o duplo interdito: em primeiro lugar, ter sua cultura, seu sobrenome, sua história, sua linhagem, sua geografia, sua língua e sua religião destituídas; e depois disso, ao impor a cultura, a língua, o nome e a religião dominantes, essa mesma cultura torna-se, a eles, inacessível, condenando-os sempre ao “não acesso” a isto ou aquilo (escolas, igrejas, voto e tudo aquilo a que obrigamos ao invadi-los), tornando a cultura dominante de tal modo sedutora que, aos excluídos, só parecia restar o desejo de inclusão, de querer fazer parte daquilo que, no primeiro momento, foi justamente seu grilhão.²⁹⁶

A partir da leitura desconstrutora de Derrida, já apresentada nesta dissertação, a trajetória de Iracema mostra a ruína do projeto colonizador. Ao desconstruir a ideia de globalização, de criação de uma identidade única e da promessa de bem estar econômico e social a todos, enxergamos as fraturas sociais decorrentes de um projeto que partiu de um local específico, a Europa, se infiltrou na construção social dos Estados Unidos da América, e gera, há muitos anos, uma contínua colonização de

racionalidade, resgatando a subjetividade terceiro-mundismo desalinhada do capitalismo e do comunismo, da direita e da esquerda, ao mesmo tempo em que não consegue escapar de um saudosismo pré-colonial”. BALLESTRIN, Luciana Maria de Aragão. Modernidade/Colonialidade sem “Imperialidade”? O Elo Perdido do Giro Decolonial. *Dados*, Rio de Janeiro, v. 60, n. 2, p. 505-540, 2017. p. 519.

²⁹⁵ DERRIDA, Jacques. Mitologia branca. In: *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991. p. 253.

²⁹⁶ HADDOCK-LOBO, Rafael. Derrida e a experiência colonial: Para o outro lado do Mediterrâneo e além. *Ensaio filosóficos*, Volume XIX, julho/2019. p. 33.

territórios, de subjetividades e de saberes. A ribeirinha Iracema, que quanto mais caminha, mais é devastada pela violência da modernização, representa a ruína do eurocentrismo e dos projetos econômicos que foram concebidos a partir da razão europeia. A obra de Bodanzky e Senna escancara a catástrofe daqueles que ficam às margens, seja um indígena assassinado pela civilização, ou o próprio planeta Terra, que no Antropoceno é visto como inferior à espécie humana. As duas faces da Modernidade, ou seja, a promessa de progresso de um lado e, de outro, a exclusão de povos e culturas que sejam diferentes do dominador, mostra-se, hoje, um legado estrutural que precisa ser combatido.

No contexto de 2020, no qual essa dissertação está sendo produzida, a catástrofe decorrente desse projeto é incontável: uma pandemia assola o mundo inteiro – fazendo de pobres e negros a maioria de suas vítimas²⁹⁷ e, até o momento desses escritos, atingindo mais de um terço dos povos indígenas do Brasil²⁹⁸ –, queimadas destroem florestas em todos os continentes – a biodiversidade do Pantanal está em risco devido aos incêndios incontroláveis que alastraram a região²⁹⁹ –, a chuva é rara e a água é racionada no sudeste do Brasil. Soma-se a isto a crise econômica brasileira, decorrente de um governo sem projeto definido em relação à pandemia, o *records* de desemprego³⁰⁰, bilionários mantendo suas fortunas

²⁹⁷ Sobre o assunto, ler: SANDES, Arthur. Pretos e pardos já são maioria entre as vítimas que morreram por covid-19. *Portal UOL*. São Paulo, 19 de maio de 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2020/05/19/negros-e-pardos-ja-sao-maioria-entre-as-vitimas-fatais-por-covid-19.htm>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

²⁹⁸ O Instituto Socioambiental está trabalhando na intenção de proteger os povos Yanomamis da covid-19. Sobre a situação dos indígenas durante a pandemia: EVILENE, Paixão. E daí que só uma coisa pode nos salvar: desintrusão já!. *Instituto Socioambiental*. São Paulo, 11 de agosto de 2020. Disponível em: https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/e-dai-que-so-uma-coisa-pode-nos-salvar-desintrusao-ja?utm_source=isa&utm_medium=&utm_campaign=. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

²⁹⁹ QUEIMADAS colocam em risco a biodiversidade do Pantanal. *Jornal Nacional*. São Paulo, 18 de setembro de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2020/09/18/queimadas-colocam-em-risco-biodiversidade-do-pantanal.ghtml>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

³⁰⁰ Ver: LINDER, Larissa. Brasil caminha para a maior crise econômica de sua história. *Portal UOL*. São Paulo, 19 de maio de 2020. Disponível em: <https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2020/05/19/brasil-caminha-para-maior-crise-economica-de-sua-historia.htm>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

intactas³⁰¹, refugiados são lançados ao mar³⁰², o neoliberalismo enfraquecendo cada vez mais o poder do Estado, notícias falsas se reproduzindo na internet seis vezes mais que as verdadeiras³⁰³ – fragilizando a democracia –, grupos de supremacia branca ganhando força³⁰⁴, entre outras tantas desgraças decorrentes da ruína do capital. Com disse o antropólogo Bruno Latour, “o melhor dos mundos passou a ser o pior”³⁰⁵.

Com isso, o efeito do filme de Bondazky e Senna em uma espectadora do início do século XXI, aliado a tudo que acontece ao nosso redor, encorpado como um terror contemporâneo, gerou a compreensão de que não há plenitude existencial em uma sociedade que esmaga o outro, que destrói o planeta, que desestabiliza a democracia e que tem como política a morte dos marginalizados. *Iracema, uma transa amazônica*, ao abordar a questão do desmatamento, das queimadas e da exploração social da região amazônica durante a década de 1970, em plena ditadura militar, representou

³⁰¹ No capítulo *Com o tempo contado: Crise civilizatória, limites do planeta, ataques à democracia e povos em resistência*, o sociólogo venezuelano Edgardo Lander aponta que: “O grupo financeiro *Credit Suisse* começou a divulgar anualmente uma publicação que analisa a distribuição da riqueza (bens reais, como imóveis, e bens financeiros) da população adulta de todo o planeta. Segundo seus cálculos, a metade mais pobre da população adulta global é dona de apenas 1% da riqueza planetária. Em contraste, os 10% mais ricos detêm 84% da riqueza global, e o 1% mais rico é dono de 44%. A crise econômica dos últimos anos, longe de frear a concentração, aprofundou-a.” LANDER, Edgardo. *Com o tempo contado: Crise civilizatória, limites do planeta, ataques à democracia e povos em resistência*. In: DILGER, Gerhard; LANG, Miriam; PEREIRA FILHO, Jorge [org.]. *Descolonizar o imaginário: Debates sobre pós-extrativismo e alternativas ao desenvolvimento*. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2016. p. 220.

³⁰² Para antropólogo francês Bruno Latour, “a ausência de um mundo comum a compartilhar está nos enlouquecendo”. O antropólogo analisa a crise de refugiados atual, maior da história da humanidade, como um conflito por terra. Para ele, os imigrantes abandonados por seus países, que fogem da fome e da guerra, em busca de onde aterrar, são tratados cada vez mais com menos solidariedade devido ao medo, mesmo que inconsciente, das sociedades atuais de perder o seu local, de perder a sua terra. Latour aponta que essa crise, uma das ruínas do capitalismo e da Modernidade, fez o jogo de ocupação dos territórios dos povos colonizadores virar contra eles mesmos. Segundo ele, “até pouco tempo atrás, a questão da aterrissagem não se colocava aos povos que haviam decidido ‘modernizar’ o planeta. Ela só se impunha, e de modo muito doloroso, àqueles que, quatro séculos atrás, sofreram o impacto das ‘grandes descobertas’, dos impérios, da modernização, do desenvolvimento e, finalmente, da globalização. Eles sim sabem perfeitamente o que quer dizer estar privado de sua terra. Mais que isso, eles sabem muito bem o que significa ser expulso de sua terra. [...] A grande novidade para os povos modernizadores de outrora é que a questão de aterrar agora se dirige a eles tanto quanto aos outros.” LATOUR, Bruno. *Onde aterrar? – Como se orientar politicamente no Antropoceno*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 16-17.

³⁰³ GARATTONI, Bruno. Notícias falsas se espalham 6 vezes mais que as verdadeiras. *Super Interessante*. São Paulo, 08 de março de 2018. Disponível em: <https://super.abril.com.br/comportamento/noticias-falsas-se-espalham-6-vezes-mais-rapido-que-as-verdadeiras/>. Último Acesso em 04 de outubro de 2020.

³⁰⁴ A discriminação racial, outra herança colonial, encontrou no presidente Jair Bolsonaro um porto institucional. Sobre isso: ALESSI, Gil; HOFMEISTER, Naira. Sites neonazistas crescem no Brasil espelhados no discurso de Bolsonaro, aponta ONG. *El País Brasil*. São Paulo, 10 de junho de 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-06-10/sites-neonazistas-crescem-no-brasil-espelhados-no-discurso-de-bolsonaro-aponta-ong.html>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

³⁰⁵ LATOUR, Bruno. Op cit. p. 30.

uma prática contínua, exercida pelos interesses do capital, por governos de direita ou de esquerda, por colonizadores ou por outros tipos de ocupantes, mas que tem como marca primordial a ideia de superioridade do homem branco em relação à natureza e aos que se entendem como parte dela.

Em uma leitura mais poética, a Amazônia é como um órgão vital do planeta Terra. A colonização desse território foi, e continua sendo, uma tentativa em busca do progresso capitalista, mas vestindo outros roupagens metafóricas: em tempos de expansão marítima europeia foi através da justificativa civilizatória, e com o imperialismo norte americano, aconteceu com a promessa do desenvolvimento. Mas, em sua própria defesa, a selva reage. Os caminhos feitos por dentro da mata, como no caso da Transamazônica, se regeneram. Talvez não no corpo primário do que era a floresta ali, já que a destruição feita pelas máquinas dos homens, que além de cortar árvores, colocam montanhas à baixo, é quase definitiva. Mas, de alguma forma, a selva resiste. Não podemos dizer o mesmo dos humanos, animais dominados pela ganância do acúmulo de riquezas, seja consciente ou inconscientemente, que se afastaram cada vez mais do único lugar do qual realmente pertencem. Ou melhor... pertencemos: a Terra.

O discurso de progresso para os ancestrais de Iracema se deu há mais de quinhentos anos. Para a menina, a promessa do desenvolvimento veio na década de 1970. Hoje o desenvolvimento é um lugar já insustentável, fato que a Amazônia já sinaliza desde os primórdios da chegada dos “homens da civilização” em suas terras, há tantos anos. Não há mais futuro para a espécie humana se a destruição da natureza e do próprio ser humano não for superada. Vemos isso na trajetória de Iracema, vemos isso, se não negarmos a ciência em nome do capital, no nosso cotidiano, nesse início de século XXI. É necessário sonhar com outras possibilidades de sociedade, de relações entre os humanos e de coexistência com a natureza. É necessário enxergar que a vida, seja ela do elemento que for, é maior que a lógica capital. Precisamos compreender que há beleza em uma floresta, que há amor na relação de indígenas com a proteção de seus territórios, que há alimento para a alma nos mitos de grupos étnicos desconhecidos pela civilização. É necessário coexistir, amar a floresta mais do que amamos o *smartphone* recém adquirido, produzido de forma exploratória – em todos os sentidos possíveis – e que é utilizado como uma

arma pelos interesses dos detentores do poder para a manipulação social. É necessário resistir e, sobretudo, enxergar a poesia da pura existência.

Concluimos, então, através da análise minuciosa do longa-metragem *Iracema, uma transa amazônica*, compreendendo-o como um produto de seu tempo, que levanta questões muito mais amplas do que o evento narrado, que o que as alegorias presentes na trajetória de Iracema nos mostram, em conjunto com o colapso ambiental atual, é que a nossa relação com a existência precisa ser revista. É necessário descolonizar o imaginário, repensar as relações de consumo e, acima de tudo, sonhar com um novo mundo possível. Por fim, destacamos as palavras de Ailton Krenak, ativista e intelectual indígena que luta pela expansão da consciência humana em torno de novas visões de mundo, respeitando a transcendência que é viver, de todas as formas possíveis:

Aqui, do outro lado do rio, há uma montanha que guarda a nossa aldeia. Hoje ela amanheceu coberta de nuvens, caiu uma chuva e agora as nuvens estão sobrevoando seu cume. Olhar para ela é um alívio imediato para todas as dores. A vida atravessa tudo, atravessa uma pedra, a camada de ozônio, geleiras. A vida vai dos oceanos para a terra firme, atravessa de norte a sul, como uma brisa, em todas as direções. A vida é esse atravessamento do organismo vivo do planeta numa dimensão imaterial. Em vez de ficarmos pensando no organismo da Terra respirando, o que é muito difícil, pensemos na vida atravessando montanhas, galerias, rios, florestas. A vida que a gente banalizou, que as pessoas nem sabem o que é e pensam que é só uma palavra. Assim como existem as palavras “vento”, “fogo”, “água”, as pessoas acham que pode haver a palavra “vida”, mas não. Vida é transcendência, está além do dicionário, não tem uma definição.³⁰⁶

A vida de Iracema não atravessou a violência do desenvolvimento. Milhares de etnias, milhões de africanos e incontáveis negros assassinados pelo Estado, entre outros marginalizados pelo discurso de modernização, não atravessaram a promessa do progresso. Mas resta a esperança de que, em meio a um período tão doloroso, onde convivemos com uma doença que ataca o sistema respiratório – o ar, elemento tão essencial à existência e tão negligenciado pelo capital – e com outras tristezas já citadas, a vida se sobressaia em busca de um bem viver comum a todas e todos. Lutemos.

³⁰⁶ KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 28-29.

6. REFERÊNCIAS

- ACOSTA, Alberto. *O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos possíveis*. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2016.
- ALENCAR, José de. Iracema. In: ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959.
- ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- ARAUJO, Maria Paula. *A utopia fragmentada*. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2000.
- BALLESTRIN, Luciana Maria de Aragão. Modernidade/Colonialidade sem “Imperialidade”? O Elo Perdido do Giro Decolonial. *Dados*, Rio de Janeiro, v. 60, n. 2, p. 505-540, 2017.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1978.
- BRASIL, Decreto-Lei n. 1.106 de 16 de junho de 1970.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- CAMARA, Leopoldo Adour. O negócio foi a alma da propaganda. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 02 de janeiro de 1973, p.05.
- CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena: propaganda política no Varguismo e no Peronismo*. Campinas: Papyrus, 1998.
- CAPELATO, Maria Helena. O que o Estado Novo trouxe de novo. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo. Do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CASADEI, Eliza Bachega; VENANCIO, Rafael Duarte Oliveira. Escritura e desconstrução da imagem e do som no cinema: uma análise de O Inferno de Henri-Georges Clouzot. In: *Rumores*. Edição 12, ano 6, n. 2. Julho-dezembro 2012.
- CESAR, Amaranta. Tradição (re)encenada: o documentário e o chamado da diferença. In: *DEVIRES*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 86-97, jan/jun 2012.
- CERTEAU, Michel de. *Cultura no plural*. Campinas, Papirus. 2012.
- COIMBRA, Cecília Maria Bouças. Doutrinas de segurança nacional: banalizando a violência. *Psicologia em estudo*. DPI/CCH/UEM. v. 5, n. 2, p. 1-22. 2000.
- COIMBRA, Marcos da Silva; Coutinho, Eduardo de Faria. Do livro ao filme: uma trajetória de *Iracema*. In: *IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 89-101, jan./jul. 2009.

COMBLIN, Joseph. *A ideologia da Segurança Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CYSNE, Rubens Penha. A economia brasileira no período militar. In: SOARES, Gláucio e D'ARAÚJO, Maria Celina (orgs). *21 anos de regime militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1973.

_____. *Passions*. Paris: Galilée, 1993.

_____. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée. 1996.

_____. Entretien: le cinéma et ses fantômes. In: *Cahiers du Cinema*. Paris, abril, 2001.

_____. Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplício. In: MICHAUD, G. MASÓ, J. BASSAS, J. (orgs). *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis: Editora UFSC, 2012.

EICHENBERG, Fernando. Velocidade e acidente integral – entrevista de Paul Virilio. *Entre aspas: volume I*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A. 1968.

FICO, Carlos. *Reinventando o Otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1997.

_____. *O golpe de 64: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2014.

FILHO, Murilo Melo. *O milagre brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Bloch. 1972.

FOER, Jonathan Safran. *Nós somos o clima: salvar o planeta começa no café da manhã*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. Modulações entre documentário e a Ficção no Filme Iracema, uma transa amazônica. In: *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos*

Interdisciplinares da Comunicação XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte. Manaus, 2013.

GOTTWALD JÚNIOR, Luis Alberto. *A desconstrução do mito da Transamazônica: tradições intelectuais e representações de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, no filme Iracema: uma transa amazônica*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Mestrado em História, cultura e identidades. Ponta Grossa, 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HADDOCK-LOBO, Rafael. Derrida e a experiência colonial: Para o outro lado do Mediterrâneo e além. *Ensaaios filosóficos*, Volume XIX, julho/2019.

HOBBSAWN, Eric. Entrevista concedida a Nicolau Sevcenko. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 04 de outubro de 1988.

KAMINSKI, Rosane. *Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back – anos 1960 e 70*. Tese de doutorado. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de História da Universidade Federal do Paraná. 2008.

KAMINSKI, Rosane. *Yndio do Brasil*, de Silvio Back: histórias de imagens, história com imagem. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (Org.) *História e documentário*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2012.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

_____. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34, 2019.

_____. *Onde aterrar? – Como se orientar politicamente no Antropoceno*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LANDER, Edgardo. *Com o tempo contado: Crise civilizatória, limites do planeta, ataques à democracia e povos em resistência*. In: DILGER, Gerhard; LANG, Miriam; PEREIRA FILHO, Jorge [orgs]. *Descolonizar o imaginário: Debates sobre pós-extrativismo e alternativas ao desenvolvimento*. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2016.

KORNIS, Mônica; MORRETIN, Eduardo. Entrevista com Ismail Xavier. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.26, no.51, Jan./Junho, 2013.

LEAL, Hermes. *Orlando Senna: o homem da montanha*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky, O Homem como a Câmera*. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MENEZES, Fernando Dominience. *Enunciados sobre o futuro: ditadura militar, Transamazônica e a construção do "Brasil Grande"*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Brasília, Brasília: 2007.

MICHELSON, Annete. *Kino-eye the writings of Dziga Vertov*. Trad. Kevin O'Brien, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1984.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Produção e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 135-165, 2000.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*. São Paulo: Editora Atual, 1998.

_____. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de livre-docência. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

_____. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2018.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

PAULA, Livia Perez. *A representação da mulher em "Iracema – uma Transa Amazônica" = The representation of woman in "Iracema"*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2016.

QUADRAT, Samantha Viz; ROLLEMBERG, Denise (org.). *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*. Volume II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.

_____. *Cinema Verdade no Brasil*. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70*. Coleção Cinema. Editora Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1983.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Contraponto: Rio de Janeiro, 2012.

REBELO, Darino Castro. *Transamazônica: integração em marcha*. Ministério dos Transportes. Rio de Janeiro, 1973.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global, 2015.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen, 2019.

RIBEIRO, Renato Janine. *A sociedade contra o social: o alto custo da vida pública no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora UNESP. 2005

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROLLEMBERG, Denise Cruz. A ditadura civil-militar em tempo de radicalizações e barbárie (1968-1974). In: MARTINHO, Francisco C. P. (org). *Democracia e ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

SANTIAGO, Silvano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: F. Alves. 1976.

SCHNEIDER, Nina. Propaganda ditatorial e invasão do cotidiano: a ditadura militar em perspectiva comparada. IN: *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 43, n. 2, p. 333-345, maio-ago. 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

SERRA, Ana Mara. Imagem e suporte: fenomenologia e desconstrução. In: *Ekstasis*. Vol. 3, n. 1, 2014.

SILVA, Maria Ivonete Coutinho da. *Mulheres migrantes na Transamazônica: construção da ocupação e do fazer política*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2008.

SOUZA, César Martins de. A morte é fácil na Amazônia[?]: debates sobre epidemias e políticas públicas na construção da rodovia Transamazônica. In: *Anais do 1º Seminário de Sociologia da Saúde e Ecologia Humana*. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 14 a 16 de setembro de 2010.

SOUZA, César Martins de. Ditadura, grandes projetos e colonização do cotidiano da Transamazônica. In: *Revista Contemporânea – Dossiê 1964-2014: 50 anos depois, a cultura autoritária em questão*. Ano 4, nº 5. 2014.

SOUZA, Márcio. *História da Amazônia: do período pré-colombiano aos desafios do século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

STAM, Robert. *Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

STOCO, Sávio Luís. *O Cinema de Silvino Santos (1918-1922) e a representação amazônica: história, arte e sociedade*. Tese de doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), 2019.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

UCHÔA, Fábio Raddi. *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83)*. Tese (doutorado), São Paulo: ECA-USP, 2013.

VALENTE, Sissi. *A imagem marginal de Candeias: lirismo, morte e desilusão nos filmes “A Margem” (1967) e “Aopção, ou as rosas da estrada” (1981)*. 2019. 232 f. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

VERIANO, Pedro. O Cinema Amazônico de Bodanzky. In: *Caderno de Cinema Belém-Pará*. Dezembro de 1986.

VIRILIO, Paul. *Velocidade e política*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

WINSTON, Brian. A tradição da vítima no documentário griersoniano. In: PENAFRIA, Manuela (org.). *Tradição e reflexões: contributos para a teoria e a estética do documentário*. Livros LabCom, 2011.

XAVIER, Ismail. Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro. In: *Revista Devires*, Belo Horizonte, V.2, N.1, p.70-85, jan-dez. 2004.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo, Paz e Terra. 2005.

_____. Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso. *Artcultura*, v. 11, n. 18, 2009.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

7. FONTES

A OFENSIVA da ditadura militar contra a Amazônia. *Quatro Cinco Um*. São Paulo, 2020. Disponível em: https://quatrocinco.um.folha.uol.com.br/br/galerias/a-ofensiva-da-ditadura-militar-contr-a-amazonia?utm_campaign=later-linkinbio-quatrocinco&utm_content=later-9904275&utm_medium=social&utm_source=instagram. Último Acesso em 04 de outubro de 2020.

ALESSI, Gil; HOFMEISTER, Naira. Sites neonazistas crescem no Brasil espelhados no discurso de Bolsonaro, aponta ONG. *El País Brasil*. São Paulo, 10 de junho de 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-06-10/sites-neonazistas-crescem-no-brasil-espelhados-no-discurso-de-bolsonaro-aponta-ong.html>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

BOLSONARO diz que reservas indígenas “inviabilizam a Amazônia”. *Exame*. São Paulo, 13 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://exame.com/brasil/bolsonaro-diz-que-reservas-indigenas-inviabilizam-a-amazonia/>. Último acesso em: 04 de outubro de 2020.

BRASIL é o país que mais mata ambientalistas no mundo, diz ONG. *Veja*. São Paulo, 24 de julho de 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-ambientalistas-no-mundo-diz-ong/>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

BRUM, Eliane. Belo Monte: a anatomia de um etnocídio. *El país Brasil*. São Paulo, 01 de dezembro de 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/12/01/opinion/1417437633_930086.html. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

CASTILHOS, Roniara; MATOSO, Filipe. Tamanho de área indígena é ‘abusivo’, diz Bolsonaro em ato do Conselho da Amazônia. *Portal G1*. Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/02/11/tamanho-de-area-indigena-e-abusivo-diz-bolsonaro-em-ato-do-conselho-da-amazonia.ghtml>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

CORREIO DA MANHÃ. Edições dispersas entre 1970 e 1973. Rio de Janeiro.

DESMATAMENTO na Amazônia em junho cresce quase 60% em relação ao mesmo período de 2018. *O Globo*. Rio de Janeiro, 1 de Julho de 2019. Disponível em <https://oglobo.globo.com/sociedade/desmatamento-na-amazonia-em-junho-cresce-quase-60-em-relacao-ao-mesmo-periodo-em-2018-23776514> . Último acesso em 04 de outubro de 2020.

EVILENE, Paixão. E daí que só uma coisa pode nos salvar: desintração já!. *Instituto Socioambiental*. São Paulo, 11 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/e-dai-que-so-uma-coisa-pode-nos-salvar-desintrao>

[ja?utm_source=isa&utm_medium=&utm_campaign=](#). Último acesso em 04 de outubro de 2020.

FANTÁSTICO flagra queimadas e transporte de madeira ilegal na Amazônia. *Fantástico*, 25 de agosto de 2019. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/7870467/>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

FELLET, João. Em meio à covid-19, garimpo avança e se aproxima de índios isolados em Roraima. *BBC News Brasil*. São Paulo, 09 de abril de 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-5225713>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

GARATTONI, Bruno. Notícias falsas se espalham 6 vezes mais que as verdadeiras. *Super Interessante*. São Paulo, 08 de março de 2018. Disponível em: <https://super.abril.com.br/comportamento/noticias-falsas-se-espalham-6-vezes-mais-rapido-que-as-verdadeiras/>. Último Acesso em 04 de outubro de 2020.

“ÍNDIO tá evoluindo, cada vez mais é ser humano igual a nós”, diz Bolsonaro. *Portal UOL*. São Paulo, 23 de janeiro de 2020. Disponível em: https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/01/23/indio-ta-evoluindo-cada-vez-mais-e-ser-humano-igual-a-nos-diz-bolsonaro.htm?utm_source=twitter&utm_medium=social-media&utm_content=geral&utm_campaign=noticias&fbclid=IwAR02LareflOnqzSay7JAP8flog33P6MyGZJELeLwqvifq6vb5FNmLA_7ajY Último acesso em 04 de outubro de 2020.

JORNAL DO BRASIL. Edições dispersas entre 1970 e 1973. Rio de Janeiro.

LICHETERBECK, Philipp. A Nova Amazônia. *DW*. Alemanha, 3 de Julho de 2019. Disponível em <https://www.dw.com/pt-br/a-nova-amaz%C3%B4nia/a-49448255> Último acesso em 04 de outubro de 2020.

LINDER, Larissa. Brasil caminha para a maior crise econômica de sua história. *Portal UOL*. São Paulo, 19 de maio de 2020. Disponível em: <https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2020/05/19/brasil-caminha-para-maior-crise-economica-de-sua-historia.htm>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

MÉDICI, Emílio Garrastazu. *Nova consciência de Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. 1973.

QUEIMADAS colocam em risco a biodiversidade do Pantanal. *Jornal Nacional*. São Paulo, 18 de setembro de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2020/09/18/queimadas-colocam-em-risco-biodiversidade-do-pantanal.ghtml>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

ROSSI, MARINA. Menina estuprada sofreu acoso de ultraconservadores até dentro do hospital. *El País Brasil*. São Paulo, 17 de agosto de 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-18/menina-estuprada-sofreu-acoso-de-ultraconservadores-ate-dentro-de-hospital.html>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

SANDES, Arthur. Pretos e pardos já são maioria entre as vítimas que morreram por covid-19. *Portal UOL*. São Paulo, 19 de maio de 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2020/05/19/negros-e-pardos-ja-sao-maioria-entre-as-vitimas-fatais-por-covid-19.htm>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

SENA, Marília. Parlamentares pedem afastamento de Damares Alves por vazamento de dados. *Congresso em foco*. Brasília, 21 de agosto de 2020. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/direitos-humanos/deputadas-pedem-afastamento-de-damares-alves-por-vazamento-de-dados/>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

TEMÓTEO, Antonio. Bolsonaro diz a repórter: 'Minha vontade é encher tua boca com uma porrada'. *Portal UOL*. São Paulo, 23 de agosto de 2020. Disponível em: https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/08/23/bolsonaro-diz-a-reporter-vontade-que-tenho-e-enchere-sua-boca-de-porrada.htm?fbclid=IwAR0pZT3ptFYCUZ2CwuyV1zpeK5nQr_HMgjPyqWusbhLKW7hSgObNxNEw3I. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

TOOGE, Rikardy. Até um quinto das exportações de soja e de carne da Amazônia e do Cerrado para a UE têm rastros de desmatamento ilegal, diz estudo. *Portal G1*. Rio de Janeiro, 16 de julho de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/agronegocios/noticia/2020/07/16/estudo-diz-que-2percent-das-propriedades-da-amazonia-e-do-cerrado-sao-responsaveis-por-62percent-do-desmatamento-ilegal-na-regiao.ghtml>. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

8. LISTA DE FILMES

BRASILIA, contradições de uma cidade nova. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Distrito Federal, 1967.

ERA uma vez Iracema, Jorge Bodanzky, 2005. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5wFUr1_y9j8&t=67s. Último acesso em 04 de outubro de 2020.

IRACEMA, uma transa amazônica. Produção de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. São Paulo, Stopfilm Ltda, Jorge Bodanzky e ZDF, 1974.